ISSN 0130-6405

95

ИСКУССТВО КИНО

XIX

МОСКОВСКИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

КИНО

ФЕСТИВАЛЬ

„Красота спасет мир."

Федор Достоевский

17-28 ИЮЛЯ, МОСКВА.

ИНТЕРФЕСТ: ГЕНЕРАЛЬНАЯ ДИРЕКЦИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ КИНОФЕСТИВАЛЕЙ

109028, МОСКВА, ХОХЛОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 10

ТЕЛ.: 917-91-54, 917-24-86, ФАКС: 916-01-07, 917-86-28

ИСКУССТВО КИНО

представляет:

«Я свободен, я ничей...»	Валерия Пендраковского
«Счастливый неудачник»	Валерия Быченкова
«Леон»	Люка Бессона
«Карнавальная ночь», «Гусарская баллада», «Берегись автомобиля», «Старики-разбойники», «Ирония судьбы, или С легким паром», «Служебный роман», «Гараж», «О бедном гусаре замолвите слово», «Вокзал для двоих», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты», «Дорогая Елена Сергеевна», «Небеса обетованные», «Предсказание»	Эльдара Рязанова
«Частная жизнь Генриха VIII»	Александра Корды
«Происхождение видов»	Рината Газизова
«Другая сторона»	Михаила Алдашина
«Гагарин»	Алексея Харитиди
«Обед с господином Грызли»	Аиды Зябликовой
«Короткие истории»	Роберта Олтмена
«Родники»	Леонида Попова
«Я люблю»	Александра Черныха
«Прирожденные убийцы»	Оливера Стоуна
«Евграф»	Аркадия Когана
«Витька Шушера и автомобиль»	Вероники Токарской

ИСКУССТВО КИНО 4 95

СОДЕРЖАНИЕ

PRO И CONTRA

4 **Шум смерти не помеха**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

А.БОССАРТ.
15 **...И будут, в общем, правы?**

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ.
18 **Жить и выживать на Васильевском острове**

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ.
21 **Детство Никиты**

АНТОЛОГИЯ

рубрику ведет ПАВЕЛ СИРКЕС

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ:
28 **«Я убежденный беллетрист»**

40 **О массовых киновкусах и кинопредпочтениях**

БОРИС ДУБИН.
41 **Формула успеха**

МАРК ЗАХАРОВ.
44 **Эльдар Рязанов как зеркало новой русской революции**

ЛИЯ АХЕДЖАКОВА.
46 **Кино Рязанова — это миссия**

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ.
51 **Я все еще, как прежде жил, живу...**

КИНО КАК БИЗНЕС

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ.
52 **В сторону продюсерской модели**

РЕЙТИНГ «И К»

53 **Опрос лидеров общественного мнения кинематографистов**

КИНО КАК БИЗНЕС

ЮРИЙ РОМАНЕНКО:
54 **«Поживем — увидим»**

В.ДОСТАЛЬ.
59 **Не купит ли кто для проката в России?..**

АЛЕКСАНДР ТАТАРСКИЙ, АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ.
61 **Сизифов труд**

ЕЛИЗАВЕТА БАБАХИНА:
65 **«Поначалу было страшно...»**

ОРАЗ РЫМЖАНОВ.
68 **Продюсер — это тот, кто готов всю ответственность взять на себя**

МАКСИМ СМАГУЛОВ.
71 **Мы идем путем проб, ошибок, потерь, побед...**

ЕЛЕНА ДУКЕЛЬСКАЯ.
74 **Продюсер — это поле притяжения**

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ:
76 **«Это классно — делать кино, которое тебе нравится»**

АНДРЕ ШАБО.
82 **FIAPF — отряд быстрого реагирования...**

ДЖЕРЕМИ ТОМАС:
83 **«Хочу соперничать с Голливудом»**

КРИСТА САРЕДИ:
87 **«Верить в утопии, отказавшись от иллюзий»**

88 **Анатоль Доман — последний из могикан**

91 **Чувство реальности и дефицит реализма**

ВЛАДИМИР АЛЕНИКОВ.
99 **Уроки Голливуда**

ДЖЕЙН К.ОЛБРЕХТ.
104 **Российские пираты — не Робин Гуды**

НИНА ЦЫРКУН.
107 **America the B-eautiful**

110 **Квартет**

СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

116 **Незаконченное дело о незаконченном фильме**

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Н.ЗОРКАЯ.
129 **Шарль Пате и его империя**

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

134 **Феллини и продюсеры**

МАЙКЛ КОРДА.
139 **Английская авантюра Александра Корды**

КОЛЛЕКЦИЯ «И К»

Н.БАБУРИНА.
144 Образы современников

КИНОКАЛЕНДАРЬ

145 1920 — 1929
148 Американские моралисты

«И К». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

СИМОНА СИНЬОРЕ.
149 Ностальгия теперь не та

NON STOP

Г.ЕЛИСЕЕВ.
160 Без шинели

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ.
162 Минимально короткие истории

Л.ДОНЕЦ.
163 Старик

Н.СИРИВЛЯ.
164 «Не просто, а очень просто»

АНДРЕЙ ХРЕНОВ.
166 M&M, или Пирамида Оливера Стоуна

СЕРГЕЙ МУРАТОВ.
167 Стирание грани

Н.ИГНАТЬЕВА.
169 Это наши дети

ДОСЬЕ «И К»

171 Вся «оскаровская» рать

175 ФИЛЬМОГРАФИЯ
176 SUMMARY

По вине редакции в № 5 «ИК» за 1995 год неправильно названы имена Бориса Павленка и Валентина Дьяченко. Приносим свои искренние извинения.

© Журнал «Искусство кино», 1995

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 21.04.95
Подп. к печати 17.05.95
Формат бумаги 70x100 $^1/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,75,
усл. печ. л. 15,27, уч. изд. л. 17,83

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 269
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

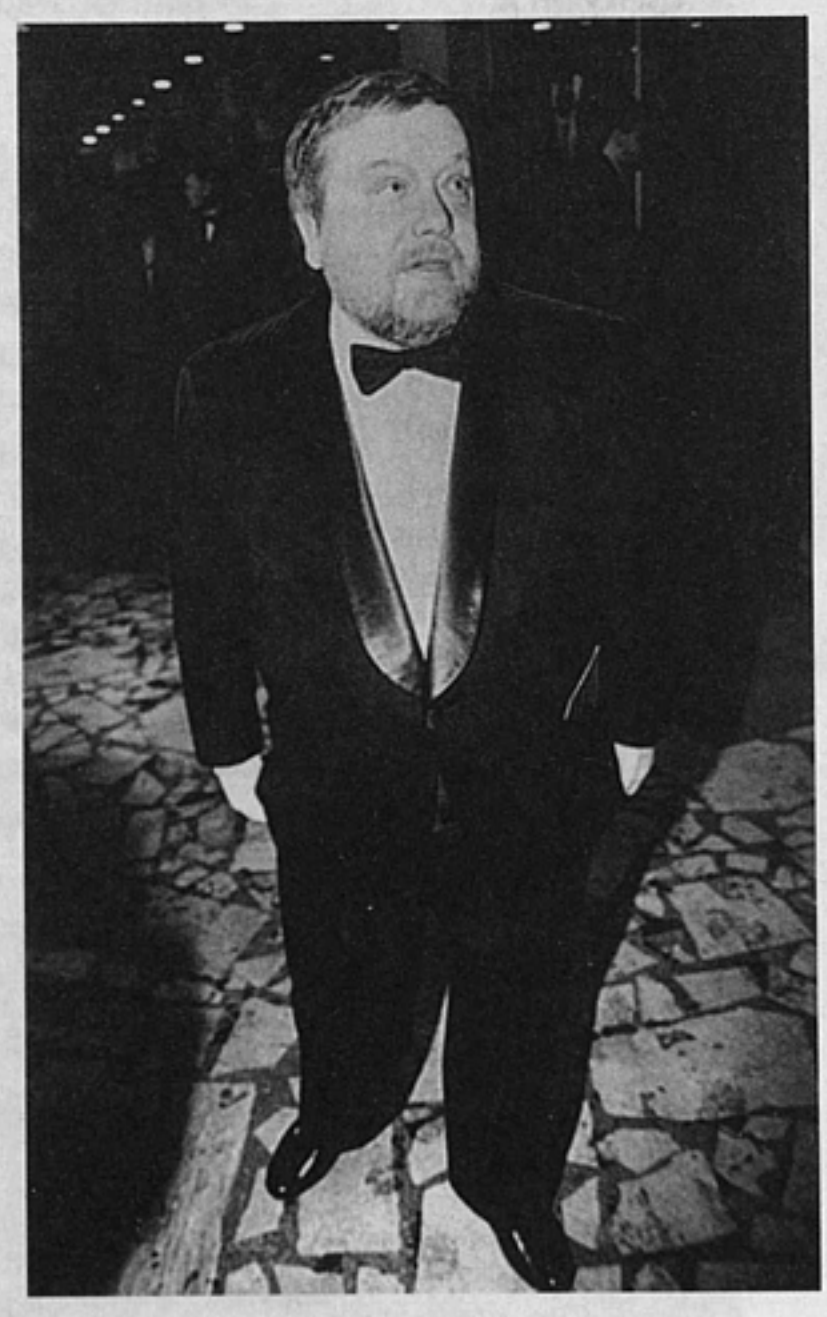
Шум смерти не помеха

Мы живем сегодня в загадочно-непредсказуемой реальности, где очевидные, лежащие на поверхности и глубинные, скрытые закономерности и процессы не имеют подчас между собой ничего общего. Возможно, поэтому такая легкомысленная тема, как вакханалия разного рода презентаций, вручений призов и кинематографических праздников различного масштаба, разыгравшаяся в конце минувшего — начале нынешнего года, потребовала обсуждения настолько серьезного, что ради него нам пришлось воскресить традицию редакционных «круглых столов». Состоявшуюся дискуссию, посвященную кинематографическим тусовкам наших дней, мы предлагаем здесь вниманию читателей.

Даниил Дондурей. Среди тотальных изменений нашей киножизни последних лет, с которыми мы, казалось бы, примирились, от которых нас лихорадит, которые нам импонируют или вызывают брезгливость, есть одна умопомрачительная новация, меня особенно занимающая.

Сергей Соловьев

Геннадий Хазанов



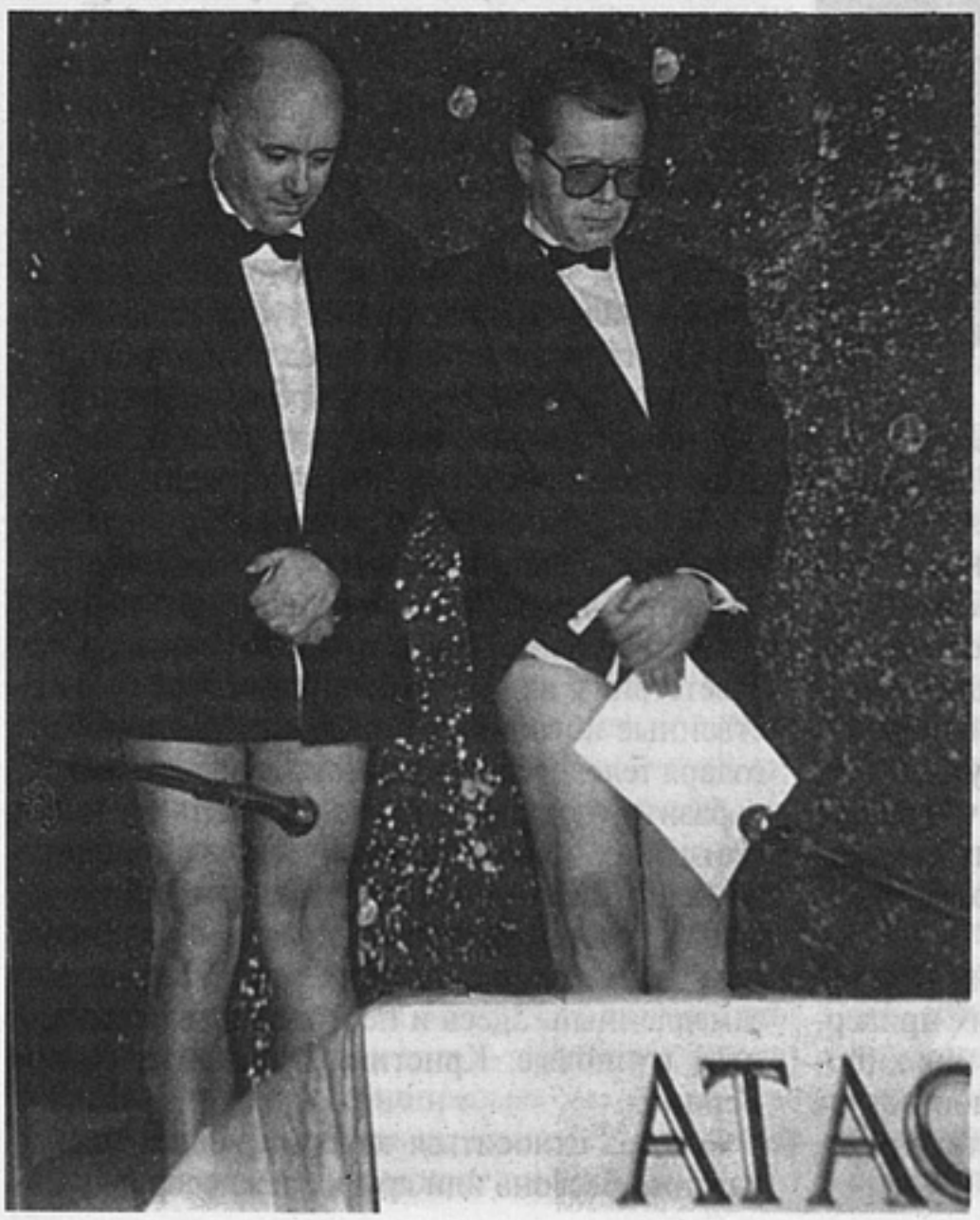
Если воспользоваться несвежим, но адекватным сравнением, то прежде кинематографический айсберг естественно демонстрировал свою надводную часть: нормально существующее кино, которое смотрят обычные зрители, сопереживающие героям фильмов, а не считающие гонорары и призы уже не таинственных «звезд».

В 90-е годы этот айсберг перевернулся. На всеобщее обозрение выставляется подводная часть, закулисье творческого процесса, а не то главное, во имя чего профессионалы собираются на премьеры и акции, раздают бесчисленные призы, выпивают и закусывают. С помощью телевидения многомиллионная аудитория приобщается не к кинематографу, а к новым правилам и манерам «элитарного» поведения.

«Когда нет настоящей жизни, живут миражами», — расстраивался чеховский герой. Когда не осталось миражей, живут «настоящей жизнью». Теперь она сводится к бесконечным фестивалям, презентациям, разборкам между их хозяевами и рядовыми журналистами, к распределению наемных работников между продавцами воздуха. («Ты для кого отбираешь?», «А ты от кого аккредитован?» — скрытое: «Ты за «новых» или за «наших»?») Тут — накал бешеных страстей, игра понятных амбиций и стратегических целей. Подчас кажется, что самое массовое из искусств исполняет роль подпольного творчества, андерграунда по отношению к светской деятельности. И не потому только, что мотор проката заглох, — какое спасительное объяснение! Справедливое лишь отчасти. Перевернувшись, айсберг что-то существенное нарушил и в собственной структуре, и в окружающем пейзаже как «с точки зрения берега», так и с позиций «морской экологии».

Дело тут не в конкретных персонажах — руководителях массовых празднеств. Хотя в этой жизни-сне (или мистификации) не может, конечно, не быть главных действующих лиц. Они — не режиссеры, тем более — не артисты, не министры и не миллионеры. Они — энергоемкие лидеры тусовки. (Хотел не употреблять это слово — увы, не выходит.) Люди, в большинстве случаев сделавшие себя сами и способные на чужие деньги создать вокруг своего имени грандиозное и шикарное действо (сообразно собственному вкусу, конечно). Под рукой и мотивация (вместо идеологии): «Мы так устали! Мы так нуждаемся в празднике!», где — разумеется, во имя искусства — можно привлечь к делу нужных людей, найти деньги, связи, перспективы...

Аркадий Инин и Аркадий Арканов



В конечном счете собственно фильм — лишь повод для вручения премии, сплетни или скандала. Околокинематографическая суета становится основным предметом не только переживаний, но и рефлексии. Недаром разделы «светской хроники» (апофеоз этого мейнстрима — журнал «Столица») являются ныне гвоздем любых, в том числе и профессиональных, кинообсуждений.

Нас сводят с ума журналисты, жаждущие поднять тираж своих изданий, а следовательно, увеличить число рекламодателей, а значит — свои гонорары. Может быть, таков результат окончательной победы массовой культуры? Или — свидетельство великого размывания границ между профессиональной и профанной культурой?

В любом случае, наша киносреда незаметно оказалась поделена на персональные сферы влияния. Марк Рудинштейн ревнует к Московскому фестивалю, фильмы,

Виктор Мережко и Армен Медведев

Геннадий Хазанов и Геннадий Бурбулис

предназначенные для «Киношока» Сергея Новожилова и Ирины Шевчук, не увидишь в Сочи, церемония «Ники» отмечается как ежегодный триумф лично Юлия Гусмана, а кино XXI века патронируется Славой Шмыровым.

Наверное, так и должно быть. Если бы не один нюанс, связанный не с атрибуцией качества и статусов, а с самодовлеющей «игрой в мнения» — необязательные или вынужденные.

Когда не удаются будни, кажется, что спасут праздники. Или, на худой конец, их симуляция, преобразующая творческий процесс в образ жизни.

Устроители кинематографических феерий последних лет вербуют отряды своих приверженцев из всех цехов, формируя из них киносословия новейшего типа: этот работает на Разлогова, тот — из мафии «Искусства кино», эти — в команде Медведева...

Итак, я пригласил вас, чтобы обсудить эту болезненную и противоестественную, на мой взгляд, ситуацию.

Петр Шепотинник. Я думаю, что бурный расцвет презентаций — это просто сублимация элементарного тщеславия. Кинематограф потерял свой статус. Он когда-то действительно был важнейшим из искусств, влиял на все стороны жизни. Потом пришло телевидение, престиж и влияние которого неизмеримо выше. Кстати, практически все наши кинотусовки делаются с расчетом на то, что они будут показаны по телевидению.

Я разговаривал со многими режиссерами. Все чувствуют, что им не хватает пространства. Даже активные противники этой суеты прекрасно понимают, что сегодня фильм уже не может существовать сам по себе. Никакие 1500 копий Роскино не напечатает, никаких всесоюзных премьер не будет, никакие зрители в кинотеатр не пойдут... Достаточно посмотреть на современное поколение молодых актеров, чтобы понять — это не те актеры, которых раньше узнавали на улицах. Не случайно в рекламных роликах снимают актеров, что называется, раскрученных старым режимом.

Одним словом, нынешняя суета и шумиха вокруг кино — не что иное, как подсознательная попытка вернуть ему утраченный престиж. Это, конечно, происходит в разных формах и с разной степенью интеллигентности... Но причина, в сущности, одна и та же.

Пугает здесь то, что возникает очень замкнутый круг людей, мнение которых влияет на оценку фильма. В нынешних тусовочных оценках царит такая же несправедливость, что и в прежние социалистические времена. Истинные ценности оказываются на задворках, зато расцветает какая-то своя, новая конъюнктура.

Образец этого нового конъюнктурного кино для меня — фильм «Лимита», картина, сделанная в пробирке; своего рода производственный фильм из жизни «новых русских», снятый в соответствии с их особыми вкусами. Все художественные новации, которые они усвоили благодаря телевизору, позаимствованы из клипов, паразитирующих на каких-то очень внешних признаках кинематографического хорошего тона. «Лимита» — подарок к столу «новым русским», которые никогда ничего, кроме клипов, не видели. Это, в сущности, тоже клип, только замедленный. Здесь и персонажи телевизионные, клиповые: Кристина Орбакайте, Вадим Верник...

Всерьез относиться к этому нельзя, любая картина Бессона или других режиссеров, у ко-

торых авторы «Лимиты» позаимствовали свою «изобразительность», даст им сто очков вперед... В «Лимите» эти плоские, красивые картинки абсолютно бессмысленны. Тут все ценности кинематографа вывернуты наизнанку.

Кроме того, вся эта бешеная гонка за призами, за премиями развращает. Хотя здесь, собственно, нет ничего нового... И раньше гнались за госпремией... Надо понимать, что мы играем в ту же самую игру, только премии называются иначе...

Д.Дондурей. Раньше профессиональные премии были государственными и выдавались чиновниками от имени империи, а теперь хоть и называются профессиональными, но, в сущности, выдаются лидерами междусобойчиков от имени спонсоров.

П.Шепотинник. Ну и что! Раньше был один источник престижа, теперь другой. Раньше вся эта элита формировалась вокруг ЦК. Стремления людей сводились к тому, чтобы жить в доме на улице Димитрова и иметь на столе черную икру за тридцать пять копеек. Сейчас то же самое, абсолютно то же самое. Пошлость именно в этом. И точно так же хотелось иметь государственную премию, как сейчас хочется получить «мерседес».

Тут должны быть какие-то предохранители. Это игра на самоуничтожение. Тусовщики наши могут сколько угодно вручать друг другу призы, но какие-то ценности необходимы. Важно, чтобы существовала среда, в которой люди понимают настоящую, истинную всему этому цену.

Ведь есть Каннский фестиваль, но есть также журнал «Кайе дю синема», который может этот Каннский фестивать размазать по стенке. И с этим мнением считаются.

Мы же сегодня во многом потеряли свою независимость. Мы чувствуем, что зависим от Рудинштейна, от Шмырова, правда, от него в меньшей степени... Я, кстати, очень хорошо отношусь к этой киноцентровской тусовке, и там лучше всего себя чувствую.

Нина Зархи. Да, но именно там получила приз кинопрессы «Лимита» — за лучший дебют. И «Подмосковные вечера» — как фильм, определяющий киностиль года.

П.Шепотинник. Ну что же делать? Существует множество людей, которые действительно так считают. К сожалению... Опрос кинопрессы — объективная вещь. Он охватывает двести пятьдесят человек. Среди них — известные журналисты... «Призы кинопрессы» на самом деле показывают, как наша журналистика оценивает то, что происходит сегодня в нашем кино...

Юлий Гусман

Ролан Быков и Леонид Ярмольник

Н. Зархи. Шумная кампания вокруг такой несостоявшейся картины, как «Лимита», действительно красноречива. Кампания, вроде этой, весьма далека от того, что стоит за понятием «promotion» и включает в себя пресс-конференции с раздачей пресс-релизов и пакетов с кадрами из фильма, просмотры, рекламу на телевидении и венчающий все усилия широкий прокат.

Здесь это именно акции тусовки — с одной стороны, герметичной, закрытой, с другой — живущей (на взгляд тех, кто оказался вне ее территории) настолько привлекательной, безбедной, разудалой жизнью, что самим фактом своего внимания к фильму или режиссеру эти люди маркируют если не значение его в сегодняшней культуре, то место на лестнице успеха — точно. Ограниченные по своему составу тусовки легитимируют ограниченность круга по-

требителей художественного товара. Узаконивают адрес. Журналисты, скажем, приглашенные на Форум в Суздале, никаких дебютов, кроме «Лимиты», не видели. Но они помнят, что приход Дениса Евстигнеева в кинематограф еще до его режиссерского дебюта был расценен тусовкой как нечто судьбоносное. Имя постановщика и название фильма замелькали в разных списках — причем без особых критических доказательств, громких положительных рецензий и т.п.

Не признать Евстигнеева или Тодоровского просто невозможно, говорят теперь журналисты, потому что их все знают, а значит, они репрезентируют (по-русски — представляют)... влияют, делают погоду и т.п. Хотя на самом деле — это влияние и все прочее — мнимости (на кого, кстати, влияют?), создаваемые искусственно. Цепная реакция мнимостей, энтропия имитаций.

И выплывает «Лимита» именно за счет тусовок. Потому что когда на мощной презентации, которую еще и ТВ транслирует и канонизирует тем самым как образцовую тусовку, оказываются Башмет или Спиваков, Максимова с Васильевым, Марк Захаров и т.п., молодой дебютант маркируется как главная кинематографическая фигура. Предстает ею, кстати, что немаловажно, — и в собственных глазах тоже.

На вручении премии «Золотой овен» можно было наблюдать, как все великие и известные аккуратненько друг к другу приглядывались, улыбались — знакомились. Теперь можно предположить, что на открытии и закрытии какого-нибудь фестиваля они снова будут рядом. Потому что это — элита. Тем и ценны для участников подобные собрания.

Д.Дондурей. Еще бы! Результаты этих разборок «среди своих» в дальнейшем тиражируются телевидением как общезначимый, непререкаемый факт. Поэтому пригласительный билет к Гусману или Рудинштейну — настоящий сертификат на звание знаменитости.

Н.Зархи. Кроме того, Башмету уже не нужно смотреть «Лимиту» и сравнивать, к примеру, с «Леоном». Он понимает, что Евстигнеев — это наш Бессон или Брессон, раз он оказался с ним — нашим Менухиным (не могу подобрать равного Башмету заграничного альтиста — он сам здесь является эталонной фигурой) — за одним столом. Вот и всё. Эти тусовки таким образом выбирают культурную элиту, вообще элиту. Назначают ее.

Д.Дондурей. И строят иллюзорный мир...

Н.Зархи. И строят иллюзорный мир воспринимающих, оценивающих, имеющих право оценивать, дающих призы. И ставящих свою драгоценную мету — подчас на людях случайных. Даже и их, оценщиков, вкус не представляющих, а представляющих что-то совсем другое. Так же, как Гусман или кто-то другой может на тусовке вроде «Золотого овна» легко набрать команду на открытие фестиваля, на церемонию «Ники», на презентацию и т.п., музыкант, скажем, Башмет вербует участников «Вокзала мечты» — другого времени для встреч с русской культурой у него нет. А «игра с Башметом» — фирма, даже если на его «Вокзале...» какой-нибудь наш режиссер и окажется в роли пассажира, давно пропустившего свой поезд. Неважно — его заметил и отметил сам Башмет. Все запомнили это, а не кадры из его фильма, которые будут подклеены к выдающемуся маэстро и великому Шуберту...

Даже похороны сегодня работают как одна из форм тусовки. Скажем, в «Московской правде», когда умер Алексей Михалев, появился некролог, большая часть которого была посвящена тому, кто пришел на похороны и кто не пришел. Автору важно было показать, что он в курсе борьбы двух видеокланов. При этом жанр некролога его не смущает — все жанры хороши для политики большой тусовки.

Елена Стишова. Побывав в прошлом году на шести-семи тусовочных фестивалях, я наложила на себя епитимью — никуда не езжу и никуда не хожу. Чувствую, не могу больше.

Д.Дондурей. А в Берлин вот едете.

Е.Стишова. Может быть, и Берлин когда-то проходил стадию тусовочного фестиваля, но давно из нее вырос.

Я думаю, что кинотусовки наших дней — это визуализация глубинных процессов, которые происходят повсюду в стране и в основе которых лежит передел власти и борьба за власть. Если говорить расхожим политическим языком — это новая «геополитическая реальность» наших дней.

Бросим, как говорили в мое время, ретроспективный взгляд в недавнее прошлое. Припомним тогдашний расклад сил. Итак, во главе властной пирамиды стоял отдел культуры ЦК. А исполнительную власть осуществляло всемогущее Госкино. Потеряв в процессе перестройки цензорские, то есть карательные функции, Госкино утратило свою неограниченную власть. Единственное, на чем сейчас держится нынешнее Роскино, — оно еще осталось каналом, по которому поступают и распределяются дармовые государственные денежки, предназначенные для поддержки национального кино. Не последнюю роль играет то обстоя-

тельство, что Роскино возглавляет не кто-нибудь, а Армен Медведев, человек с имиджем «своего парня» и лукавого царедворца одновременно. Покуда Армен возглавляет Роскино, эта структура остается единственным островком стабильности, пусть и иллюзорной.

Славный наш Союз кинематографистов сегодня потерял свою власть окончательно. Самое парадоксальное то, что он как бы сам отказался от этой власти. Начало положил нынешний первый секретарь — Сергей Соловьев. Еще баллотируясь в московский союз, он выступал с навязчивой идеей о том, что нам совершенно ни к чему пресловутые кинематографические посиделки с обсуждением фильмов и прочими радостями шестидесятников. Что все это идеализм и романтика, с которыми пора, наконец, расстаться. Союз кинематографистов должен быть прежде всего профсоюзом с жесткой функцией защиты своих членов, их социальной и материальной поддержки.

Удивительно, с какой быстротой СК утратил авторитет коллективного «прораба перестройки», левого творческого союза. Пришедшие к власти после ухода лидеров V съезда в мгновение ока разменяли идеи на интересы. Самым мудрым и хитрым в этой ситуации оказался Юлий Гусман — он оприходовал то, что наработали шестидесятники в пору расцвета СК, и превратил Дом кинематографистов в престижный клуб московской элиты. Именно Гусман с его институтом «Ники», а теперь еще и «Зеленым яблоком» сумел удержать хотя бы видимость духовной власти.

В процессе борьбы за собственность союза неожиданно обнаружил свои властные амбиции Киноцентр. Эта структура оказалась удобным плацдармом для рвущихся к власти новичков, успевших выработать свое «ноу-хау», но не имевших площадки, чтобы развернуться.

Сегодня, задним числом, абсолютно ясно, как и с какими целями действовали противоборствующие силы. Киноцентр, вступая в скандал, провел акционирование членов СК, создал Акционерное общество, и этот популистский жест, впоследствии оказавшийся полной липой, обеспечил ему множество сторонников на этапе самоутверждения. Потом, как вы помните, был скандальный судебный процесс, о ходе которого противоборствующие стороны нас аккуратно извещали — до тех пор, пока голоса электората были нужны. Сегодня вся эта история быльем поросла, никто нам больше не пишет. Зато лидеры отшумевшего скандала хорошо погрели на нем руки. Кое-кто создал себе паблисити и под шумок сделался большим начальником.

Наконец, кинофестивали — структура, функционирующая по сходным законам и имеющая сходные цели и задачи. Здесь, безусловно, самый сильный лидер — Марк Рудинштейн. Я воспринимаю его как человека с очень большими властными амбициями. Но и потенциал у него, мне кажется, немалый. Это инстинктом почувствовали многие авторитетные кинематографисты и стали постоянной свитой этого маленького человека, зимой и летом одетого одинаково в черное. А короля, как известно, играет свита.

Еще одна властная структура, чья роль весьма существенна в современном кинопроцессе, — это французские деньги, французские продюсеры. На них ориентируются «новые русские», пытающиеся соответствовать ожиданиям Запада.

На вопрос, кто же все-таки определяет кинополитику, — ответ очень прост: тот, у кого реальные деньги. Показательно, что все претендующие на власть в качестве ее абсолютного символа выбрали именно деньги. Очевидно, считается, что к этим деньгам власть духовная приложится сама собой. В прежние времена, несмотря на тотальную власть партийной олигархии, существовало понятие духовной власти. Соотносилось оно исключительно с неформальными лидерами и со сверхценностями русской культуры. Сегодня понятия духовной власти не существует, оно незаметно аннигилировалось. Но не потому вовсе, что слово «духовность» до того затрепали-заиграли, что его на время надо забыть, исключить из обихода.

В идеале духовная власть должна принадлежать людям, осененным нравственным гением, и опираться на глубокие знания, престиж каковых в обществе очень высок. Сегодня эти критерии не работают. Деньги — всё; знания, профессионализм, развитое нравственное чувство — ничто. Отсюда, кстати, невостребованность критики. Критика не встроена в систему этих отношений: «деньги — власть — деньги». Даже в застойные времена критика занимала свое место в системе экономических отношений. Фильмам присваивались категории, от которых зависело количество прокатных копий, а следовательно, и авторский гонорар — режиссер имел право ставить вопрос о пересмотре категории, для чего должен был предъявить прессу о фильме: внимание критики было доказательством успеха картины, ее общественного резонанса. Сегодня этой практики не существует.

Ни одна из вышеобозначенных властных структур, влияющих на кинополитику, не име-

Михаил Жванецкий

Семья Хотиненко

ет, в сущности, ни обдуманных приоритетов, ни культурной программы, хотя усиленно проклами-рует то и другое. Истинные интересы — деньги, связи, захват сфер влияния, борьба за власть — так неглубоко закопаны и чаще всего такие мелкие, что тоска берет. У русского купечества, которое прославилось своей благотворительной деятельностью на благо русской культуры, были, естественно, колоссальные финансовые и экономические интересы. Но была и идея: благо России, процветание отечества.

Одна из причин такого положения вещей — наша бедность. Государство не может и не хочет давать деньги на культуру. Деньги приходится просить у новых богатых. А новые богатые — это люди, одержимые комплексом социального реванша, те самые, «кто был ничем». Покуда они будут рваться к власти и завоевывать ее, погода не переменится.

Мистерия социального реванша продолжается. Фестивали, презентации, конкурсы красоты, ночные клубы и прочие модные тусовки... Все усиленно делают вид, что новые формы быта художественной интеллигенции сравняли нас с Европой. Мол, знай наших! Ну а как быть с тем, что повсюду торжествует стилистика зеркального стереотипа? Тусуются по законам соцреализма, по законам большевизма. Какое кино это может породить? Конечно, прежде всего ангажированное кино тусовщиков и тусовщиц. «Кино для своих».

На новом этапе вновь встает вопрос о судьбе людей идеи, которые несут в себе духовную сущность. Судьба эта всегда драматична. Но наше время внесло в нее новый обертон. Не в том смысле, что люди этого склада не могут вписаться в рыночные отношения. Люди идеи сегодня — это плюсквамперфект, пикейные жилеты, недобитое племя прекраснодушных мечтателей не от мира сего. Их никто не слышит и не хочет услышать. Они обречены разговаривать друг с другом. В этом есть трагизм — трагизм отцов, которых стесняются собственные дети. Парадокс в том, что именно эти немолодые люди, а не нынешние юниоры и соискатели обладают волей к культуре. Но время такое, что побеждает воля к жизни.

Н.Зархи. Да. У нас сегодня сами формы общения публики с творцами стали другими. Сегодня презентация, скажем, заменила традиционную встречу с читателями, а фестиваль — нормальный просмотр, обсуждение фильма. Если ты, как раньше, идешь на встречу с писателем в библиотеку или в Политехнический музей, ты слушаешь стихи, куски прозы тут же, в исполнении автора, и уж, конечно, читал до этого хотя бы одну книгу этого писателя. А если ты идешь на презентацию книги, ты точно знаешь, что идешь просто поднять бокал шампанского и потолкаться среди знакомых.

Д.Дондурей. И этим закончить...

Н.Зархи. Это «нечтение» уже заложено в пригласительный билет. Или фестивали, «Ника» и т.п. — они не просто узаконивают непосещение просмотра. Они существуют *вместо просмотра*. В одно и то же время на фестивале происходит одновременно несколько встреч, ретроспектив, тут дискуссия, там — презентация новой фирмы... Тусовка воплотила и утвердила объективно сложившийся примат симулякра — имитации, знака над сущностью.

Лев Карахан. Наконец-то — слово «симулякр» произнесено. Сегодня без него никуда. Но что такое симулякр в наших условиях?

Западная цивилизация, испытывающая го-

раздо более мощное воздействие самодовлеющих знаков, взяла, как говорили в старину, против них свои меры. Точно так же, как взяла и против других неблагоприятных факторов среды — будь то эко-, ноо- или биосфера. Конечно, полностью нейтрализовать воздействие симулякров, которые безостановочно прибывают по самым различным каналам (телевидение, кино, пресса и т.д.), невозможно. Однако симуляция жизни, знаковая система, в которой чайник может быть утюгом и наоборот, не мешают пока кипятить воду именно в чайнике, а гладить именно утюгом.

Мы же принимаем фиктивную знаковую реальность с полным доверием и, вовсе не задумываясь о самозащите, входим, вживаемся в эту реальность так, как будто кипятить воду утюгом и гладить чайником нам приходилось уже не раз и дело это в общем-то нехитрое. Не имея ни опыта, ни подготовки, ни обеспечения, мы, как всегда, простодушно и слепо движемся напролом. Соответственно платим не росписью в чековой книжке, не пластиковой карточкой, а натурой.

Не знаю, как устраивают свои отношения с фиктивной реальностью Башмет или Спиваков, которых упомянула Нина Зархи, но мне кажется, что они как раз умеют держать дистанцию. Их сегодняшние имиджи созданы в своеобразной копродукции с западной системой медиа, и о сложившихся в развитых странах методиках самозащиты от симуляции им должно быть хорошо известно. У нас же в большинстве случаев ни о какой дистанции не может быть и речи. Мы никак не можем уяснить, что презентации и приемы, номинации и премьеры — это среда, резко отличающаяся от знакомой кухни эпохи застоя и не предназначенная для откровений и душевных порывов. Там, где Михалков и Башмет, Шварценеггер, Барышников и другие — всего лишь произвольные знаки, где идет бесконечная и кропотливая работа по обнаружению, сортировке и перераспределению этих знаков, не следует рассчитывать на решение экзистенциальных проблем.

В тот самый момент, когда вопрос идти или не идти на презентацию мы начинаем решать как вопрос «быть или не быть?», фикция, симулякр выходят из-под контроля. Они вырываются на свободу, как джинн из бутылки. Не скованные защитным экранирующим стеклом, они начинают мистифицировать реальность, живые нравственные реакции. Возникает абсолютно фантомный комплекс «любви-ненависти» к презентациям у людей, которые их по-

Борис Громов

Барри Алибасов и Полад Бюль-Бюль-Оглы

сещают, претерпевая при этом страшные мучения, и, запихивая в рот очередной бутерброд с ветчиной, они не могут говорить ни о чем, кроме как о гнусной отвратительности действа, в котором приходится принимать участие. Не менее фантомной представляется и реакция тех, кто дает обет никогда и ни при каких обстоятельствах презентации не посещать.

Для большей наглядности и чтобы не отрываться от коллектива приведу конкретный пример из собственной практики. На протяжении нескольких лет я отмечаю, что мы с Даниилом Борисовичем Дондуреем (эта связка в системе знаков тоже имеет свой смысл) постоянно меняем местоположение в зале Дома кинематографистов на торжественных церемониях вручения «Ники». Сначала получали места где-то на самом верху, потом стали приближаться к сцене, но по флангам. А на прошлогодней церемонии оказались в почетном восьмом ряду в

самом центре. Как относиться к этому движению и его дальнейшим перспективам? С иронией? Гордо пренебрегать или с достоинством соответствовать? В прошлом, когда знаки еще не обнаруживали своей чрезвычайной агрессивности, все эти вопросы были бы вполне уместны. Но сейчас в самой их постановке кроется опасность фальсификации. Ты как бы открываешься фиктивной реальности, идешь с ней на прямой контакт, и то, чему надлежит пребывать за стеклом, начинает воздействовать на живые формы существования.

Когда-то было сказано: «Богу — Богово, а кесарю — кесарево». Сегодня оказывается актуальной еще одна дефиниция: «Симулякру — симулякрово».

Д.Дондурей. А как это связано с кино?

Л.Карахан. Кино — это частный случай общей ситуации.

Н.Зархи. Я хочу ответить на вопрос Д.Дондурея и одновременно закончить с Левиным чайником и утюгом. Ты говоришь, как это связано с кино? Его формирует именно то, что мы смешиваем чайник с утюгом. На Западе люди элиты, которые и здесь были бы посетителями некоторых презентаций, и там бывают на презентациях — скажем, глава известной всему миру строительной фирмы «Буиг», вложившей к тому же деньги в «Маленького Будду», в картины Линча, в «Кику», — эти люди раз в месяц ходят с женами в кино, один раз в три месяца в театр, один раз — на концерт. И когда Буиг идет в кино, он выступает как обычный кинозритель, потребитель кино. То есть он является заказчиком нормального, в прокате идущего кино и посетителем презентаций одновременно. То же — и культурная элита: Гидон Кремер, украшение любой презентации, раз в две недели ходит, старается ходить в кино. И тоже является нормальным заказчиком, может быть, только несколько другого кино — непохожего на кино Буига. То есть элита в качестве потребителей искусства и участников эмблемных тусовок — это две совершенно разные, не смыкающиеся ее ипостаси. Как сказал Лева, — утюг и чайник еще не потеряли для них своих исходных значений. Они могут видоизменяться, но утюг продолжает гладить, Буиг-обыватель продолжает ходить в кино для развлечения и давать деньги на другое кино, не только на то, которое он выбирает как зритель. А у нас всегда одно непременно должно прийти на смену другому, снести, вымести все остальное.

Если бы, скажем, Кремер жил здесь, он бы, вероятно, вручал премии кинорежиссерам, не глядя их кино. Потому что здесь это не вписано в ежедневник культурного человека. Но еще и потому, что в отличие от Парижа, где живет Гидон Кремер, кинотеатр здесь не может предложить ему ничего, что имело бы право посягнуть на его время.

Наталья Сиривля. Я думаю, что бесчисленные презентации, сопровождающиеся обычно концертом, который организаторы устраивают на свой вкус, — это, без сомнения, феномен новой массовой культуры. В основе любых явлений масскульта лежат обычно самые элементарные и широко распространенные эмоции. В данном случае это — тщеславие. Тщеславие тех, кто устраивает акции, и тех, кому вручают призы, и тщеславие тех, кто сидит в зале, и даже тех, кто наблюдает все это дело по телевизору. (Если вы помните, новогодняя программа НТВ целиком была построена на использовании этого эффекта — на экране не происходило ничего особенно занимательного: просто тусовались известные люди, а зритель получал удовольствие от того, что и его допустили участвовать в их тусовке.)

Формирующаяся на глазах наша новая массовая культура пока еще не сложилась; у нее нет традиций, нет определенной системы ценностей, нет каких-то выработанных эстетических эталонов. Но тем не менее она обладает огромной властью: располагает временем телевизионного вещания, огромными деньгами и пользуется грандиозным влиянием на умы и сердца миллионов людей.

Господствующие позиции в этой новой культуре занимают телевидение и шоу-бизнес. А традиционные виды искусства — классическая музыка, литература, живопись, театр, кино находятся сегодня где-то на ее периферии. И вот с помощью презентаций их как бы выводят в свет, дарят широкую известность, выпускают на экран телевизора.

Зачем это нужно кинематографу — понятно. Люди, которые устраивают все эти концерты с презентациями, имеют, наверное, властные амбиции, но в принципе у них есть и вполне рациональные, даже благородные объяснения: они делают это для спасения кинематографа. В кино никто не ходит, актеров никто не видит, режиссеров никто не знает. Все про кино забыли, никто уже не в курсе дела... А так мы перечислим несколько хороших фильмов, хороших актерских работ, и люди хотя бы будут знать, что все это есть. И может быть, когда-нибудь... В общем, связь между публикой и кинематографом не разорвется.

Зачем это нужно массовой культуре (хотя

никто, вероятно, сознательно и не ставит перед собой этот вопрос)? Дело в том, что она сегодня абсолютно фантомна, пуста, бессодержательна. И существует только за счет того, что вовлекает в свою орбиту людей или явления, которые что-то значат сами по себе, помимо нее. И кинематограф она привлекает так настойчиво постольку, поскольку традиционно, в нашем подсознании он обладает неким престижем «важнейшего из искусств». Именно поэтому вокруг кинематографа и совершается такое количество всяческих действ. Тут взаимная выгода: люди тусовки приобретают некую культурную значимость от того, что поздравляют каких-то кинематографических гениев, а кинематографические гении — нищие, никому не нужные — получают возможность посветиться раз в год в телевизоре, так что кто-то, возможно, узнает об их существовании и захочет посмотреть их кино.

Такова сегодняшняя реальность. На мой взгляд, все это довольно опасно: ведь подобная система существует только за счет разности потенциалов. И по мере того, как полюса будут сближаться, по мере того, как кинематограф будет стремиться все более соответствовать законам и вкусам тусовки, он будет становиться все менее нужным кому бы то ни было.

Но я думаю, что нынешняя ситуация, когда кино присутствует в общедоступной культуре лишь благодаря телепрезентациям, когда о существовании какого-нибудь актера или режиссера публика узнает лишь благодаря тому, что Валерий Леонтьев пожал ему руку, — все-таки ситуация временная. Это не может долго продолжаться. Здесь полностью смещена иерархия, а вне иерархии культура нормально существовать не может. Я надеюсь, что наш кинематограф снова станет массовым искусством — сам по себе, а не благодаря презентациям, и тогда все это выровняется.

Нина Цыркун. Я смотрю на обсуждаемую нами проблему более трагически. Это связано с восприятием кино как искусства XX века, что, как мне кажется, все более и более следует понимать буквально — то есть как искусство, которое зародилось в этом веке и этим веком себя исчерпает. Оно отразило формы сознания, присущие именно этому веку, и сейчас мы видим, как они стремительно меняются. Соответственно кино становится все более архаичным институтом. Оно уже заменяется другими формами искусства, становящимися на наших глазах. В первую очередь — телевизионной, которая по сути своей не есть кинематографическая.

Поэтому у меня все время в голове вертятся слова Питера Гринуэя о том, что огромное количество фестивалей, которые сейчас множатся по всему свету, огромное количество киножурналов, которые появляются и исчезают, различных встреч, симпозиумов, обсуждений, посвященных кино, — все свидетельствует о том, что кинематограф находится уже на смертном одре и нахлебники собираются вокруг, шумно деля наследство.

Тусовка, в частности, — одно из выражений нахлебничества, почти буквальное. И здесь возникает опасность двоякого рода: первая связана с написанием истории кино, которая сегодня творится не историками и не кинокритиками, а вот этими тусовщиками.

Практически отсутствует сегодня теоретическая, осмысленная история кино, хотя бы уже потому, что кино ныне вообще не располагает какой-либо оригинальной системой самоосмысления. После Базена, скажем, не появилось ни одной чисто кинематографической по преимуществу теории. Все, что сегодня используется в качестве аппарата исследования кино, привнесено извне — берем ли мы фрейдизм, феминизм, или постмодернизм, или постструктурализм и деструкцию... Все это способы, взятые из других областей — из литературоведения, философии, психологии, физиологии, но не рожденные самим кино.

Хотя в период своего расцвета — от 20-х до 60-х годов, когда кино было в силе, — оно порождало эти теории, как грибы. И все имена, которые мы сейчас помним, это все имена людей тех лет.

Теперешняя история творится руками организаторов фестивалей и презентаций. Именно она останется в архивах, в журналах, в пачках газет... И в трехтысячном году человек, открывший файл в компьютере, увидит, что лучшими фильмами 1994 года были «Лимита» и «Подмосковные вечера». У нас нет теоретика, который описал бы нынешнюю ситуацию, зафиксировал ее в монографии, в серьезном исследовании. Наш журнал, пытаясь описать современный кинопроцесс в его различных контекстах, выглядит маргинально, потому что он не соотносится с этой общей тенденцией.

Вторая опасность заключается в самом процессе... Кино становится несуществующим, поскольку оно радикально контекстуализируется. Оно входит в различные контексты, существует в разных культурных средах и перестает существовать как некий самостоятельный предмет. Это убийственно для кинематографа, который и сам собой помирает; да еще те, кто

собрались у его одра, делают все, чтобы ускорить его конец.

Д.Дондурей. Не только ускорить, но и исказить картину умирания.

Н.Цыркун. Да, и исказить.

Д.Дондурей. Шум смерти не помеха.

Н.Цыркун. Это тот процесс, который Умберто Эко назвал «сменой энциклопедии как формы сознания — энцикломедией». Вот эта-то энцикломедия дробит и размывает тело кинематографа, превращая его в пыль, прах и ничто. При всем том, с моей точки зрения, существование тусовочного образа жизни вполне оправданно, и, в отличие от некоторых моих коллег, которые призывали бороться с этим явлением, я считаю, что бороться с ним невозможно. Скорее всего, это явление, как всякая анормия, оформится со временем в какую-то новую норму. Оно является свидетельством зарождения новой формы коллективного сознания, которая сейчас имеет такой пошлый и чужой, поэтому непонятный и неприятный нам вид, мы как бы отторгаем себя от него, но надо иметь с ним дело. Чехов когда-то говорил, что «Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила его своей пошлостью», но сейчас Эйфелева башня — такой же символ Парижа, как Нотр-Дам, и никто не считает ее пошлой. Так что, начав за упокой, я кончаю за здравие...

На вручении призов «Ника»

Фотографии Бориса Кремера

Д.Дондурей. Но мы-то, Нина, болеем или нет, когда всё это обсуждаем? Или мы свидетели своего рода страшного суда?

Н.Цыркун. Я думаю, что мы тоже соучастники этого процесса, в той или иной степени. Так же, как и всех абсолютно процессов, в том числе и процесса борьбы за власть. Ведь мы сами помогали некоторым из этих людей прийти к власти, после чего иной раз в ужасе отшатывались от содеянного. Тем не менее вольно или невольно, намеренно или ненамеренно, объективно или субъективно мы участвуем в этом процессе и не можем себя из него выключить...

Е.Стишова. Как статисты преимущественно...

Н.Цыркун. В лучшем случае как статисты, но часто как агенты, проводники... Как действующие лица и исполнители...

А. БОССАРТ

...И будут, в общем, правы?

В сезон оттока вешних вод демократии, когда на народ плюют всесторонне и с явным цинизмом, — зритель особенно ценит, если с ним говорят всерьез. На равных. Мы обижаемся, когда режиссер не скрывает, что умнее зала. Но и придуривающийся режиссер сталкивается с проблемой зрительского самолюбия. Поэтому, при всей бесспорной популярности, ни Данелия, ни Гайдай не дотягивают до космической славы Рязанова. Как комедиограф он уникален, ибо начисто лишен коммуникативной иронии. К тому, что снимает, Рязанов относится точно, как его зритель: от всей души. Любимый жанр, да еще на полном серьезе, — и на сердце у каждого становится тепло и светло, как если бы с ним поговорил непосредственно сам Эльдар Александрович — Очень Хороший Человек. Так органично слить это свойство личности с профессией сумел один Рязанов — и ему воздалось.

Ну, воздалось и воздалось, а свет клином на нем не сошелся. Есть и другие пути успеха. Например, точный расчет. Гением социологии, стоящим всей службы профессора Грушина, непревзойденным гроссмейстером психоанализа массовой аудитории, вице-лидером зрительского кино остается, конечно, Никита Михалков.

В компьютерную эру, впрочем, считать умеют многие. В первую очередь — молодые. Эти художники заряжены иронией и самоиронией, что позволяет им (или заставляет их) дистанцироваться не только от публики, но и от себя, совмещая «три субъекта федерации»: себя, зрителя и кино — как бы послойно, при помощи трех слоев целлулоида, словно в мультипликации: персонаж — массовка — фон, соответственно.

Мера художественной ценности может быть как угодно пропорциональна прибылям: хоть прямо, хоть обратно, хоть наискосок. Никаких законов и презумпций тут не существует — почему бы рукопись-то не продать?

Есть один закон, который диктует правила игры художнику, озабоченному диалектическим равновесием вдохновения и тиража. Это закон дистанции.

Кто «страшно далек от народа» — играет совсем другую игру, нежели тот, кто условно совмещает себя с ним в целлулоиде виртуальной реальности. И совсем третий расклад у «народного гения» (Т.Москвина об Э.Рязанове), слитого со зрителем, а вернее — разлитого по всей русской земле молочной рекой своих фильмов.

Соблюдение этих правил приводит к созданию подлинного — в смысле самобытного, не обязательно высокопробного, но непременно «почеркового» кино. Несоблюдение — соответственно, к подделке.

Между тем даже скромный житейский опыт показывает, что в самых различных областях жизни — ну, разве кроме ювелирной — подделка отнюдь не противоречит успеху.

Тезис Алисы о том, что книжки без картинок и без разговоров — книжки неинтересные, вполне применим к кино. Публика настроена — и устроена — так, что прощает все: неопределенность поступков, картонность характеров, плоскость интриги, насекомость конфликта, интеллект ламбады и общую вторичность, — если паратройка звезд сыграет ей *историю*, да еще и про любовь... Да еще если и посмеяться отчасти и отчасти поплакать и кое-что опознать из своего бытия в родной стране — ва-апще кайф.

«Я СВОБОДЕН, Я НИЧЕЙ...»
Автор сценария Н.Рязанцева. Режиссер В.Пендраковский. Оператор С.Некрасов. Художники Л.Кусакова, М.Карташов. Композитор А.Эшпай. Звукооператоры Б.Венгеровский, Р.Собинов. Киностудия «Союз» киноконцерна «Мосфильм» при участии Роскомкино, фирмы «Василиса» и РТВ. 1994.

Мы видели кучу таких подделок — от «Падения Берлина» до пресловутого Парижа, который, якобы, «увидеть — и умереть». Впрочем, Москва слезам по-прежнему не верит, и с большой охотой. А образованному режиссеру сегодня не составляет труда нащупать этот «центр удовольствия» в зрительском мозгу и нажимать, нажимать на него ко всеобщей радости.

Например, так.

Стареющий плейбой (архитектор) мыкается по углам с юной возлюбленной (секретаршей жены, что особенно пикантно). Деловая жена (журналистка) случайно находит у него чужой ключ и на этом основании принимает решение о разводе.

Архитектор, в принципе, не против и принимает ответное решение жениться на своей Маше. С этой целью идет к ней домой, где ее не обнаруживает, но встречается с ее «шизанутой» мамашей — так называемой Тещей. С нею они люто напиваются, и по утрянке, поправляя «зятька» с бодуна супчиком, Теща предлагает ему подписать доверенность на продажу его машины, каковую он неожиданно для себя и подписывает.

Пропавшая Маша тем временем обретается у жены своего мажора и своей, значит, начальницы. Предварительно обе дамы прошли обработку у модного экстрасенса, который эффективнейшим образом «освободил их от зависимости», излечил от присухи. Совершенно довольные жизнью и друг другом, экс-жена и экс-любовница успели за пару дней развернуть широкий бизнес знакомств и весело делают бабки.

Маша отказывается вернуться к архитектору, жене он тоже больше не нужен, и в свете этого кругового облома наш малютка, посиневший от спермотоксикоза[1], переезжает в жуткую берлогу к Теще. С нею они по-человечески ладят, мало того, по мере узнавания ее золотой души, покоренный ее искренностью, парадоксальностью, веселым нравом и жизненной силой, которая в дефиците у него самого и людей его круга, — герой даже как бы отчасти привязывается к ней. Типа влюбляется.

Но попутно требует у экстрасенса вернуть всех баб по местам. Чтоб любили, значит.

Фирма веников не вяжет, дамы бегут к дроле со всех сторон — под Новый год, когда непоследовательный мужчина, ставший было ничьим и абсолютно свободным, возвращается из лесу, словно настоящий крутой мэн, с топором и елочкой, на пустую дачу, где вознамерился отдохнуть от всей этой ахинеи. Что понять как раз можно. И вот, завидев обеих — искомую Машу и искомую же, заметьте, жену, — наш мажор меняется в лице и со всех ног улепетывает в лес.

А Теща Шура? Да черт ее знает. Фильм, как ни странно, на этом угасает — словно обессилев от собственной бестолочи.

Режиссер В.Пендраковский, прославивший себя фильмом «Очень верная жена», создал лирическую комедию «Я свободен, я ничей...» по сценарию Натальи Рязанцевой.

Я понимаю, когда молодые режиссеры снимают пародийный римейк «Трактористов». Я понимаю мотивы современных художников, складывающих головоломку из прозы Лескова и прочих классиков. Поколения, манифесты, постмодерн. Но я не понимаю, кому может быть нужен, какого художника может увлечь перепев коллизии «Осеннего марафона», вся ценность-то которого не в коллизии вовсе, скромнейшей, как наш общий воробьиный быт. А именно и только в отпечатке авторского духа. Только два таких змея, как Данелия и Володин, опытных в слове, в вине, в женщинах, в болезнях и потерях, могут зарядить кино простое и неотразимое, как «Осенний марафон».

При погружении в его упругий текст, между прочим, как-то не возникает вопроса, о чем фильм. Тебя просто тащит по перекатам этой жизни и на выдохе выбрасывает на камень. А горючий поток продолжает свою бесконечную дистанцию.

Отсмотрев же с недоумением картину Пендраковского, невольно пытаешься найти утешительные объяснения.

Может, с Фрейдом у автора разборки? Воплощение дочки в маме, взаимное влечение участниц одного треугольника, сублимационная деятельность героев (бизнес, лесоповал)...

Или тут кроется переосмысление феминистских мотивов, присущих творчеству Н.Рязанцевой?

А может быть, ключи, настойчиво мельтеша-

[1] Брутальности автор набрался у исполнителя главной роли В.Гафта, начитавшись его эпиграмм.

щие на экране, снующие из рук в руки, — это как раз и есть искомый лейтмотив, собственно *ключ* к замыслу? Потерянный, ускользающий ключ как символ закрытого дома, бездомности, одиночества героя; найденный ключ — как ответ на экзистенциальные сомнения героя; ключ к сердцу героя; наконец — кастальский ключ, вдохновенное уединение героя, свободный выбор художника! Не слабо, а?

Представьте себе «Осенний марафон», из которого выкачали воздух. Ощущение разреженности, видимо, и заставляет делать вдохи все более глубокие, естественно переходящие в конце концов в зевоту.

Ни самостоятельное движение, ни взаимодействие, ни другие процессы в невесомости невозможны. В этом безвоздушном пространстве предметам требуется посредничество. Возбудитель энтропии.

И вот вместо Евгения Леонова во плоти и осязаемом хмелю — на велосипеде едет маловыразительный колдун-экстрасенс (А.Салбиев), праздно жонглируя яблоками. С той же легкостью в движениях и мыслях, необыкновенной в мире тяготения, но запросто доступной в вакууме, манипулирует ставший салонным персонажем шаман послушными героями и их чувствами. Название фильма при этом обретает отчетливо иронический оттенок, хотя совершенно непонятен адрес этой иронии: или автор думает, что простой фильм для простых людей можно сделать не про себя, а про кого-то другого? А в итоге — не остраняет обыденность (как ему, возможно, кажется), а лишь переводит чужую живопись в плоскость комикса. И роль пружины действия, как и положено в комиксе, отводится волшебной случайности, колдовству. А поскольку действие сугубо бытового свойства и происходит в наши дни — колдовство тоже современное и обыденное: экстрасенс.

Почему же противоречивость, нелогичные порывы, душевный сквозняк «Осеннего марафона» естественны и вызывают искреннее сочувствие, но выглядят столь дико и не будят ничего кроме раздражения в римейке?

Когда ребенок или дикарь открывают для себя некие закономерности и явления, они часто облекают их в мистическую форму. И этот трогательный уход от обыденности рождает прекрасное, наивное искусство примитива, абсолютно соразмерное дистанции между художником и предметом.

Когда взрослые и цивилизованные авторы в нормальный ход вещей напускают ворожейного туману, они словно дразнят дикаря или ребенка, подделываются не только под простоту, но и под примитив. А что может быть тошнотворней поддельной наивности?

В кино эти суррогаты, к несчастью, не так заметны, как, скажем, в живописи, — благодаря «картинкам» и «разговорам». У Пендраковского этот отвлекающий маневр стал главным и проделан, кстати, с блеском.

Режиссер оправдал самый фальшивый сюжетный ход: зарождение, как говорится, нежной дружбы между героем и Шурой. Его Теща в исполнении Нины Руслановой так роскошно свободна, так неотразимо смешна — с провалами едва ли при этом не в достоевские бездны — и, что самое главное, так подлинна, полнокровна в каждом слове и жесте, что на фоне общей анемии, на фоне вялой Н.Егоровой и полусонной А.Немоляевой, которые и сценуто толковую закатить не могут, — только она и заслуживает внимания.

Впрочем, и без всякого фона.

Дуэт Гафт — Русланова — чисто бенефисный и сделал бы честь любому фильму и любому режиссеру. Но каскад, который они играют, их парное пиршество, в котором оба вольно дрейфуют между балаганом и драмой, не имеют к картине в целом никакого отношения. Это как вставная новелла: иной психофизики, иного темпа, иной художественной ткани. Когда в кадре нет Руслановой, Гафт даже как-то меняет природу, тускнеет, из него словно выходит воздух. Ну и то сказать — актрис такой взрывной силы не то что у нас — в мире-то по пальцам...

Такой протуберанец, конечно, способен ошеломить сам по себе. Не вдруг и спохватишься: а собственно, зачем весь этот фестиваль, в связи с чем и про что? Ведь никакой, самый ослепительный актер не может стать детонатором для фильма, если в фильме нет ни взрывчатого вещества, ни даже кислорода.

Да и черт бы с ним, с твоим кислородом, — скажут мне в очереди. Мы ж в кино пришли, а не в лесопарк Измайлово на оздоровительную прогулку.

И будут, в общем, правы.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Жить и выживать на Васильевском острове

Все удачливые люди несчастливы по-своему, все неудачники по-своему счастливы. Режиссер Валерий Быченков сохранил в неприкосновенности формулу названия, счастливо найденную для своей повести писателем Вадимом Шефнером. На упоминании славного имени прозаика и закончу выяснение отношений между повестью и фильмом: проблема пресловутого соответствия букве и духу интересует меня меньше всего. Речь только о фильме про счастливых разновозрастных неудачников, проживающих в 34-м году на Васильевском острове, по которому камера панорамирует с высокой точки в прологе фильма.

Перестроечный и постперестроечный кинематограф предъявил самые разнообразные лики-личины 30-х годов: от лагерно-бушлатной «Комы» Бориса Горлова и Найоле Адоменайте до лживо изысканной «Прорвы» Ивана Дыховичного, от соц-артовской гримасы «Серпа и Молота» Сергея Ливнева до благодушно-усадебных «Утомленных солнцем» Никиты Михалкова. Пожалуй, именно с последним фильмом — при очевидных прочих неравных — вольно или невольно полемически рифмуется «Счастливый неудачник», залитый светом питерского весеннего солнца.

Мысль о том, что и в кровожадные 30-е можно было позволить себе жить счастливо, не обращается режиссером в тезис, который он вменяет себе в обязанность доказать. Как доказывает его автор «Утомленных солнцем», с назидательной увлеченностью живописующий картины ароматного чеховского быта на советской даче. «Счастливый неудачник» избегает таких идеологических искусов: радость проживаемой в фильме жизни не становится безвинной заложницей сомнительного режиссерского прицела. Естественная незамутненность этой жизни лишена как михалковского надрыва, так и слоя бодряческого лака. Опасность двусмысленности снимается ракурсом взгляда — детского взгляда.

Пацаны не случайно расселены по василеостровским коммуналкам: Васильевский остров для Витьки Шумейкина (Семен Мендельсон) и его друзей остается блаженным островом детства в надежном отдалении от зловещего Архипелага. И если этот остров прорезает тень, то тень от памятника Крузенштерну, около которого плещутся в мутной невской воде пацаны, а никак не от монумента лучшему другу всех советских детей.

Однако жизнь «Счастливого неудачника» не заперта в стеклянной пробирке с запаянным горлышком. «Вот были бы живы твои родители», — вздыхает молоденькая Витькина тетя (Анжелика Неволина). О судьбе родителей можно строить предположения, но и не более того. Во всяком случае, режиссер с усилием на эту клавишу не давит.

Пытаясь спасти застрявший за трубой мяч, Витька осторожно переступает в маске свиньи (чтобы не так страшно было) по карнизу и вдруг видит, что в одной из соседских квартир идет обыск. Инстинктивно втягивает голову в плечи, но тут же передвигается к следующему окну и шкодливо осведомляется: «Цветочки поливаете?» А получив от испуганной соседки ковшом по голове, летит вниз на тротуар.

30-е остаются 30-ми — с арестами, конной милицией и бодрым голосом из репродуктора, рапортующим о небывалых трудовых свершениях в текущем году. В этом смысле режиссура Быченкова наследует традиции германовской бережности к атмосфере времени — традиции

«СЧАСТЛИВЫЙ НЕУДАЧНИК» (по одноименной повести В.Шефнера)
Автор сценария А.Гетман. Режиссер В.Быченков. Оператор В.Миронов. Художник В.Банных. Композитор И.Цветков. «Бармалей», «Ленфильм», при участии Роскомкино. 1993.

внимания к фактуре, лишенного дешевого этнографического любопытства. Но эти 30-е великодушно отданы в безраздельное владение пацанам, для которых сначала — вызволить свой футбольный мяч из рук дворовой шпаны и заморочить голову уличным прохожим; сначала — отомстить ненавидимому учителю физкультуры (Сергей Варчук) и перекурить с развеселым торговцем папиросами дядей Бобой (Герман Орлов); сначала — покататься на лодке и потрепаться за жизнь с уличным поэтом, поклонником рифмы и портвейна (Юрий Могилевцев), а уж потом — все остальное: спортивно-оздоровительные забеги юных строителей коммунизма, разбор классного сочинения о пользе картофеля для советских граждан, пионерский марш во славу борьбы с пьянством и алкоголизмом. И прочее, и прочее.

Режиссер-дебютант, давно разменявший шестой десяток, ровня своим неунывающим, шкодливым и славным героям. И он нисколько не собирается это счастливое для фильма обстоятельство скрывать. Быченков не прибегает к помощи германовских сюжетных «ножниц», благодаря которым безусловные реалии быта в «Моем друге Иване Лапшине» существовали одновременно и в сегодняшнем восприятии постаревшего мальчика с оттопыренными ушами. Он не знает сверх того, что знали они, и не чувствует иначе, чем чувствовали они. Он куда как далек от того, чтобы сыграть на сентиментальной васильевской струне предчувствия войны, которая была завтра. Хотя именно это поколение — четырнадцатилетнего Витьку и его ровесников-друзей — ожидала война. Через семь лет. Завтра. И алый парус, несколько раз проплывающий перед глазами спящего мальчишки, не что иное, как заветная мечта стать моряком. Уж во всяком случае не намек на кровавый подбой плаща, в который куталась эпоха.

Быченков позволяет себе веселую роскошь быть в меру беззаботным и режиссерски легкомысленным. Например, позволить камере (и зрителям) заприметить во время прохода героев по набережной дом 60-х годов на дальнем плане. Или оклеить уличные тумбы афишами «Чапаева», который выйдет только поздней осенью этого года. Охотно допускаю, что афиши лишь упреждают появление фильма, героем которого будет обязательно бредить Витька. Но даже если это всего лишь оплошность — пускай. Без замечательно беспечной авторской интонации не было бы «Счастливого неудачника». Эта интонация не завоевывает право на титул «авторской», корчась в судорогах иноговорения. Инструмент фильма, словно по камертону, настроен по высокому голосу Евгении Смоляниновой, которая еще на титрах поет давнишнюю песенку о колокольчике, звенящем в лунном тумане.

Фильм не срывается, не киксует, не берет неверную ноту: беспечность не оборачивается этической двусмысленностью, романтика не отлетает в дали заоблачной выспренности, сентиментальность снимается иронией. К слову сказать, с чувством юмора все в порядке не только у шалопая Шумейкина со товарищи, которые не дураки выкинуть коленце, но и у режиссера. Чего стоит одна только взыскующая прямого ответа надпись: «Что нового, товарищ?» — на стене в кабинете детской врачихиневропатолога (Ольга Волкова).

С той же лукавой непринужденностью Быченков возвращает в наше кино живых детей, о которых оно поспешило позабыть. Точность режиссерского выбора вплоть до эпизодических детских ролей нимало не осложняет жизнь взрослым актерам, опровергая грустно-непреложное правило, согласно которому профессионализм в кино пасует перед природной естественностью ребенка. Остается предположить, что и актеров Быченков подбирал в соответствии с содержанием детства в их крови. Что же касается Семена Мендельсона, то он в главной роли не столько по-детски естествен, сколько по-актерски умен. В характере своего шебутного героя с непокорным ежиком светлых волос и глазами, в которых горит огонек готовности к новым проказам, он сумел примирить взрывчатость и мужскую рассудительность, детскую обидчивость и язвительную едкость, застенчивость и способность в случае чего постоять за себя. Он сыграл счастливого неудачника из 34-го года.

Не претендуя на ловкий афоризм и тем более на сомнительный парадокс, скажу: это фильм, который могла бы снять ранняя Асанова, воспринявшая опыт позднего Германа. Именно Асанова времен «Не болит голова у дятла». Асанова, чей взгляд не приобрел еще нервной жесткости, особенно свойственной «Милому, дорогому, любимому, единственному» и незавершенной «Незнакомке». Асанова, чьи истории были неуловимо и необъяснимо питерскими. И как ее Севка Мухин из «Дятла» не нашел бы общего языка с пригожими детишками Ильи Фрэза, как ее десятиклассники из «Ключа...» не учились в той школе, где получали аттестаты зрелости герои меньшовского «Розыгрыша», так и счастливые неудачники из фильма Быченкова разгуливают по ленин-

градским улицам и ни по каким иным. Проживают и выживают на Васильевском острове.

Я далек от желания переоценивать вклад, который сделал в киноискусство Быченков своим первым фильмом. На страницах будущих учебников по кинорежиссуре я не вижу кадров «Счастливого неудачника». Напротив, мне заметны все огрехи фильма. В частности, чрезмерная порой вялость ритма и неспособность преодолеть драматургическую дряблость. Нить, на которую одна за другой нанизываются микроновеллы — вызволение мяча, посиделки с дядей Бобой, месть физкультурнику, поход с тетей в неврологическую клинику, — то и дело провисает. А сами микроновеллы подчас непозволительно разбухают, как это произошло, например, с историей знакомства героя с загадочной девушкой Маргаритой (Анна Матюхина) и прогулке с нею на катере.

Отчасти виной тому тайное нежелание Быченкова расставаться с теми, кого он привел в свой фильм и расселил — расставил по коммуналкам, школам, табачным лавкам, больницам, пивным. И он все длит и длит эпизод с дядей Бобой, в то время как ножницы уже давно просятся в дело. И заставляет пьяницу-поэта вновь и вновь появляться в кадре, тогда как фильм уже не испытывает в этом никакой необходимости.

В душе я Быченкова понимаю. А вот за его кино обидно.

«Счастливый неудачник» не торит новых путей и чужд эстетическому экспериментаторству. Это несуетный средний фильм в достойном и вовсе не уничижительном смысле слова. Средний фильм, по которому в эпоху кинематографического беспредела можно лишь ностальгически вздыхать. В известном смысле «Счастливый неудачник» расположился в заброшенном и одичалом кинопространстве между хрупкой выгородкой арт-кино и привольным загоном кино бросового.

В прежние годы одной из забав кинокритиков было обсуждение проблемы так называемого ленинградского кино. Сторонники почитали его как феномен провинциального интеллектуального искусства, родившегося благодаря удаленности от имперской столицы. Противники отмахивались от него, как от докучливого фантома: что общего в эстетических пристрастиях, скажем, Алексея Германа и Динары Асановой?

«Счастливый неудачник» нашел точку пересечения именно этих линий, в которой и расположился, как умел. В нем безошибочно угадываются именно ленинградские настроения. Может быть, звезды сошлись.

«Счастливый неудачник»

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Детство Никиты

Секретное оружие «Гомона»

Бывает, что в борьбе с киноимперией победителем оказывается не истеричный вояка Рэмбо, не железный Терминатор, не д'Артаньян, Фантомас или Кинг Конг, не Бельмондо и не Ван Дамм, а существо неприметное, беззащитное и незлобивое. Например, инопланетный уродец Стивена Спилберга. Или — тринадцатилетняя Матильда (Натали Портман), героиня последнего фильма Люка Бессона «Леон», девочка, которой хватило сообразительности постучать в дверь соседа по лестничной площадке, «чистильщика» (то есть наемного убийцы) Леона, когда вся ее семья погибла от рук коррумпированных полицейских-мафиози. Матильда стала настоящим секретным оружием, козырем в войне, которую столетняя французская кинокомпания «Гомон» ведет за рынки сбыта с американскими «мейджорс», ведет, несмотря на внешне дружеские отношения («Гомон» прокатывает во Франции немало американских фильмов). И хотя Бессон снимал свой фильм в Нью-Йорке, а «Леон» стал едва ли не первым произведением без обозначенной в выходных данных страны производства («беспаспортный космополит», он числится «фильмом без национальности»), успех его по обе стороны Атлантического океана рассматривается руководством «Гомона» как победа национального оружия.

Таким образом, «Леон» не только и не столько фильм, сколько ход в геополитической игре. Важен не сюжет (по сути дела, «Леон» — лишь вариация на тему предыдущего бессоновского фильма «Никита́»), не актеры, которые удачно вписываются в условный, комиксовый мир Бессона; важно доказательство того, что и французы умеют снимать «крутое» кино не хуже Тарантино или Оливера Стоуна.

«Гомон» — киноимперия, совмещающая производство, прокат фильмов и мощную сеть кинотеатров, имеющая отделения во многих странах мира, решительно осваивающая ныне Россию и гордящаяся своим долголетием, секрет которого, по словам генерального директора «Гомона» Никола Сейду, в умении приспосабливаться к изменяющемуся миру и заботиться о комфорте публики. Производство — не самая значительная часть деятельности компании: около десяти фильмов в год, капля во все еще обильном море национальной продукции. Но зато «Гомон» не разменивается по мелочам, работает только наверняка и ищет во Франции рецепты европейского «гиганта», способного конкурировать с американскими фильмами. «Гомон» пластичен и многообразен. С одной стороны, ставка делается на признанных «авторов», способных на внятный и зрелищный киножест (Морис Пиала, Бертран Блие и даже вечный маргинал Годар, включивший в эзотерическую «Опасность справа» кадры с суперпопулярной группой «Рита Мицуко»). С другой — на традиционное французское «качество», прежде всего, на комедию (Жан-Мари Пуаре с хитом 1993 года «Пришельцы»; Франсис Вебер, возвращающийся на родину с голливудской экскурсии; старичок Жерар Ури). В 80-х «Гомон» прибрал к рукам и молодых, вышедших из культурного подполья «культовых» режиссеров «необарочной» волны: Жан-Жака Бенекса и Люка Бессона. Доказательство строгой селекции режиссеров, которую проводит «Гомон», — то, что Бессон играет сразу две роли, которые могли бы поделить два разных по художественному темпераменту режиссера: он и «розовый» романтик «Голубой бездны» и «Атлантиса», и черный мастер насилия в «Никите́» и «Леоне».

Стратегию «Гомона» с картезианской четкостью объяснял во время недавней поездки по России Никола Сейду. Американцы, по его

«ЛЕОН» («LEON»)
Автор сценария и режиссер Люк Бессон. Оператор Тьери Арбогаст. Художник Дан Вейл. Композитор Эрик Серра. В ролях: Жан Рено, Гари Олдман, Натали Портман. Производство «Гомон», Франция. 1993.

«Леон». Леон — Жан Рено

словам, первыми приспособились к телевизионной эпохе, первыми поняли, что требуются мощные аргументы, способные оторвать людей от бесплатного домашнего экрана, заставить их выбраться на холодную вечернюю улицу, рискуя застрять в автомобильной пробке, и выложить не такие уж маленькие деньги за билет. Кинематограф обязан ради собственного выживания предложить им то, что теряет все свое обаяние на маленьком экране: зрелище, действие, большие пространства, будь то прерии или головокружительные заросли небоскребов. Кроме того, апеллируя к публике, чьи культурные корни еще в предыдущем поколении произрастали где угодно, от Самоа до Витебска, но только не в Америке, Голливуд максимально упрощает психологический и культурный подтекст фильма. Европейское же кино, сильное психологическими нюансами и яркой культурно-национальной окраской, не манит зрителя ничем особенным: диалоги Бергмана можно воспринимать и с телеэкрана. Следовательно, «Гомон», несмотря на все громкие слова о европейской идентичности, приносит ее в жертву и выстреливает «Леоном».

«Леон» — попытка победить Голливуд на чужой территории и большой кровью (бутафорской).

Европейская жестокость и американское насилие

«Гомон» приносит в жертву и то качество европейского кинематографа, которое вслед за Андре Базеном можно назвать «жестокостью» и которое радикально отличается от американского «насилия». Если упрощать мысль Базена, то лучшим, фундаментальным европейским фильмам свойственна жестокость человеческих отношений. Жестокость эта экзистенциальна (жестоки сами условия существования), и связана она с религиозным, христианским осмыслением мира: протестантским у Бергмана, католическим у Брессона, антикатолическим у Бунюэля. Жестокость выражается не в резких жестах, а, порой, в их отсутствии, в рефлексии о грехе, искуплении, смерти. Американский же кинематограф склоняется к «насилию», то есть пластическому, визуальному симулякру «жестокости», который только подчеркивает благополучие и нравственный комфорт окружающего мира. Не правда ли, кровавые сцены у Сэма Пекинпа или Копполы производят гораздо меньшее эмоциональное впечатление, чем диалоги из «Шепотов и крика» Бергмана или аскетичные планы Брессона? Примечательно, что насилие в фильмах любимых европейскими интеллектуалами американских режиссеров часто связывается с христианской, прежде всего католической, мистикой — но эта связь гораздо более декоративна и демонстративна, чем у европейцев («Злые улицы» и «Мыс страха» Мартина Скорсезе, «Плохой лейтенант» и «Зависимость» Абеля Феррары, «Любитель» Хэла Хартли, да даже и «Макулатура» Тарантино с пародийно уверовавшим в чудо чернокожим киллером). Гонконговец Джон Ву, культовая фигура для всех постмодернистских режиссеров 90-х годов (знаменитые композиции Тарантино, где герои застывают, направив револьверы друг другу в голову, — это всего лишь слабая имитация фирменных мизансцен Ву), любит устраивать многолюдные и шумные побоища в католических храмах.

Вот и фильмы Бессона переполнены насилием, но совсем не жестоки. Насилие — как увлекательная детская игра. «Кем ты работа-

ешь?» — спрашивает Матильда. «Я — чистильщик». — «Убийца, что ли»? — «Да». — «Ух, как здорово!» Почти как пародия на традиционно жестокие европейские семейные драмы воспринимаются и признания Матильды в том, что никого из убитых родственников, кроме маленького брата, она не жалеет, и предшествующая убийству семейная сцена. Убийство семьи — чудовищное событие, но воспринимается оно у Бессона чисто графически, а не эмоционально. В этом его подход радикально отличается от подхода первого европейского режиссера, попытавшегося совместить европейскую жестокость с американским насилием, Серджо Леоне, который тоже открывал свой шедевр «Однажды на Диком Западе» по-оперному поставленным истреблением рыжеволосого фермера и троих его детей. Начинающий кинокритик Вим Вендерс писал в 1969-м о фильме Леоне: «...этот вестерн функционирует как фильм ужасов, он заставляет поверить, что ужас таится за каждой запертой дверью и в конце концов появляется оттуда, и перехватывает дыхание только от того, что начинает открываться дверь. Клыки вампира Кристофера Ли — это гармоника Чарлза Бронсона. Карпатский замок — салун-конюшня по дороге в Свитуота. То, как вульгарно расстреляна из засады рыжеволосая ирландская семья... то, как маленький мальчик выбегает в ужасе из дома, то, как музыка Морриконе сложена из тех же вибраций ужаса, что исходят от изображения»[1]. Бессон открыто цитирует знаменитую сцену (о странностях цитирования в «Леоне» — чуть ниже), включая бег мальчика, но его культурный жест прямо противоположен жесту Леоне. Тот вместе с чудовищным убийством семьи вносил в вестерн несвойственную ему жестокость, Бессон же превращает подобное убийство в арабеску.

Другой режиссер, которого Бессон тоже цитирует, который пытался совместить насилие и жестокость и которого считают своим учителем многие — от Джона Ву до Тарантино, — Жан-Пьер Мельвиль. Главный редактор «Кайе дю синема» Серж Тубиана так говорил о нем в интервью, которое давал мне для журнала «Сеанс» четыре года назад: «Французское кино неспособно на показ насилия. Для нас очень важна фигура Мельвиля, который кончил маньеризмом, квазияпонской эстетикой, но исходной точкой для него было классическое полицейское кино. Он навязывал зрителям опыт созерцания сцен действия в их реальной продолжительности. Но у него не было насилия, хотя речь шла о гангстерах, об ограблениях. Оно показывалось эллиптично. Важны были силуэты, шляпы, плащи, то, как герои зажигают сигареты, их автомобили, их кодекс, язык. Да, это было что-то японское, внутренняя дисциплина тел. Наверное, мы неспособны на показ насилия, так как для нас важен язык. Чем более развит язык, тем меньше необходимости прибегать к насилию. А вот в любой американский фильм насилие вписано имманентно, идет ли речь о семье или о полиции. Языку предшествует... телесное насилие. А язык часто ничтожен, банален, беден. Для американцев человек — наваждение, песчинка. Важнее машина, робот».

Слова Тубиана об американском кино полностью относятся и к «Леону», но не надо воспринимать констатацию факта как упрек Бессону. Сознательно американизируется не «честный ремесленник» типа Дере или Лотнера, пытавшихся еще в 70-е годы имитировать гангстерское кино («Троих надо убрать», «Смерть негодяя» и т.п.). Американизируется настоящий «автор», одна из надежд молодого французского кино, создатель анархической и футуристической «Последней битвы», лихой «Подземки», которая для самосознания 80-х годов была чуть ли не так же важна, как «На последнем дыхании» для 60-х или «Вальсирующие» для 70-х. Американизация эта — не поверхностная, на уровне имитации жанровых структур, а глубинная, на уровне мироощущения, тем более удачная, что, в отличие от по-французски вялых Дере и Лотнера, Бессон виртуозно владеет американским монтажным динамизмом, доводя его иногда до абсурда. Причем, как ни парадоксально, американизация Бессона кажется более органичной, чем судорожная и поспешная американизация Милоша Формана или Андрея Кончаловского, старавшихся доказать, что они «бóльшие католики», чем «папа Римский», то бишь бóльшие американцы, чем сами американцы. Может быть, потому, что Бессон сохраняет такое драгоценное качество европейской культуры, как ирония и самоирония. А их не подавить никакому залповому огню.

Но при этом Бессон снова, как и в начале своей карьеры, для французского киноистеблишмента оказывается маргиналом, хотя «Гомон» и начинает раскручивать его следующий, стопятидесятимиллионный (во франках; это бюджет «Королевы Марго» Патриса Шеро) проект «Залтман Блерос», феерическую историю, в которой неизбежный Жан Рено занимается кэмпингом на Луне.

---

[1] Wenders W. Emotion Pictures. Paris, «L'Arcpe», 1987, p. 45.

Своеобразный ответ «Леону» — последний фильм Бертрана Тавернье «Приманка», завоевавший «Золотого медведя» на фестивале в Берлине, этой кинематографической Мекке назойливого гуманизма. Фигура Тавернье парадоксальна в нынешней геополитической конъюнктуре: страстный американофил, автор двухтомной истории американского кино и уникального сборника интервью «Американские друзья», поклонник одного из самых «черных» детективщиков Джима Томпсона, чей роман «1275 душ» он перенес на экран под названием «Удар тряпкой», он, как никто другой, сражается с голливудской экспансией и «фашистским», по его словам, духом таких фильмов, как «Прирожденные убийцы» Оливера Стоуна. Тавернье снял фильм о двух зверских убийствах в более чем экзотической (но эта экзотика ушла в непонятный непарижанам подтекст) сефардской среде, убийствах, которые мы не видим в подробностях, но которые, как и у Мельвиля, растянуты до реальной продолжительности. Единственный выстрел в фильме случаен — револьвер зацепился за пояс одного из преступников-дилетантов, и пуля ушла в асфальт, никому не навредив. Героиня «Приманки» вполне могла бы быть сестрой Никиты — семнадцатилетнюю девушку без культуры, желаний и страстей используют как ресторанную приманку два бездельника, проникая с ее помощью в квартиры богатых (точнее, выдающих себя за богатых) ловеласов. Двухчасовой фильм состоит целиком из душных и пустых разговоров, просмотров телеигр и шатания по барам и дискотекам. Тавернье словно задался целью продемонстрировать образцово европейский подход к изображению насилия, бросив осознанный или неосознанный вызов «Леону». Результат, как всякое образцово-показательное упражнение, не принадлежит к лучшим фильмам Тавернье. Так же, как образцово-показательный «Леон» — к лучшим фильмам Бессона.

Двойной римейк

«Леон» пытается выбить почву из-под американских ног на еще одном важном участке конкурентной борьбы. Французским фильмам, как правило, зрительский успех в США не угрожает, но они достаточно богаты (содержательно), чтобы американские кинокомпании поставили на поток производство римейков французского кино, вылущивая сюжетные ходы и нивелируя культурное своеобразие. На конвейер ставится все — от Годара до Клода Зиди. Джим Макбрайд снял римейк «На последнем дыхании», Блейк Эдвардс — «Мужчины, который любил женщин» Трюффо, Джон Эмиэль — «Возвращения Мартина Герра» Даниеля Виня («Соммерсби»), Джеймс Кэмерон — «Тотальной слежки» Зиди («Правдивая ложь»), Леонард Нимой — «Трех мужчин и младенца» Колин Серро, Ричард Доннер — «Игрушки» Франсиса Вебера и так далее. Франсис Вебер ухитрился самолично повторить в Голливуде «Беглецов», заменив Депардьё Ником Нолте.

«Леона» же можно рассматривать если не как буквальный римейк «Никиты», то как «Никиту-2», вернее, «Детство Никиты» (есть и такой вариант продолжений в мировой практике — фильм о событиях, предшествовавших событиям нашумевшего фильма). Двенадцатилетняя девочка осваивает науку убивать — так же, как Никита в секретной школе. Если два года назад я писал в «Искусстве кино», что Бессон сознательно выбирает утрированно громоздкое, устрашающее, почти футуристическое оружие, чтобы оттенить хрупкость и беззащитность Анн Парийо[2], то теперь он с той же целью уменьшает «размеры» героини. Отношения Матильды с Леоном накладываются на так же невыраженно-чувственные отношения Никиты с ее «дядюшкой»-инструктором (Чеки Карио), только эта невыраженность, такая понятная для французского, воспитанного на нюансах и полутонах, зрителя, упрощается до отношений девочки, потерявшей отца, и «отца-заменителя». Кстати, тема поисков отца становится, если судить хотя бы по Берлинскому фестивалю, едва ли не самой коньюнктурной в мировой кинокультуре. Рено дублирует свою роль из «Никиты». И так далее...

Но вся прелесть ситуации в том, что римейк «Никиты» уже снят в Голливуде Джоном Бэдхемом. Бессон вступает в многоходовую шахматную партию, словно стремясь доказать, что его авторские вариации на ту же тему придутся американскому зрителю по душе больше, чем уверенные рецепты старого волка жанрового кино Бэдхема, на счету которого и «Лихорадка субботним вечером», и «Голубой гром», и «Птичка на проводе», и... и... и...

Кажется, Бессону удалось это доказать.

В той же двухлетней давности статье о «Никите» я назвал Бессона «странным постмодернистом, который обходится практически без цитат». Придется откорректировать тогда еще верные слова. «Леон» — настоящий праздник

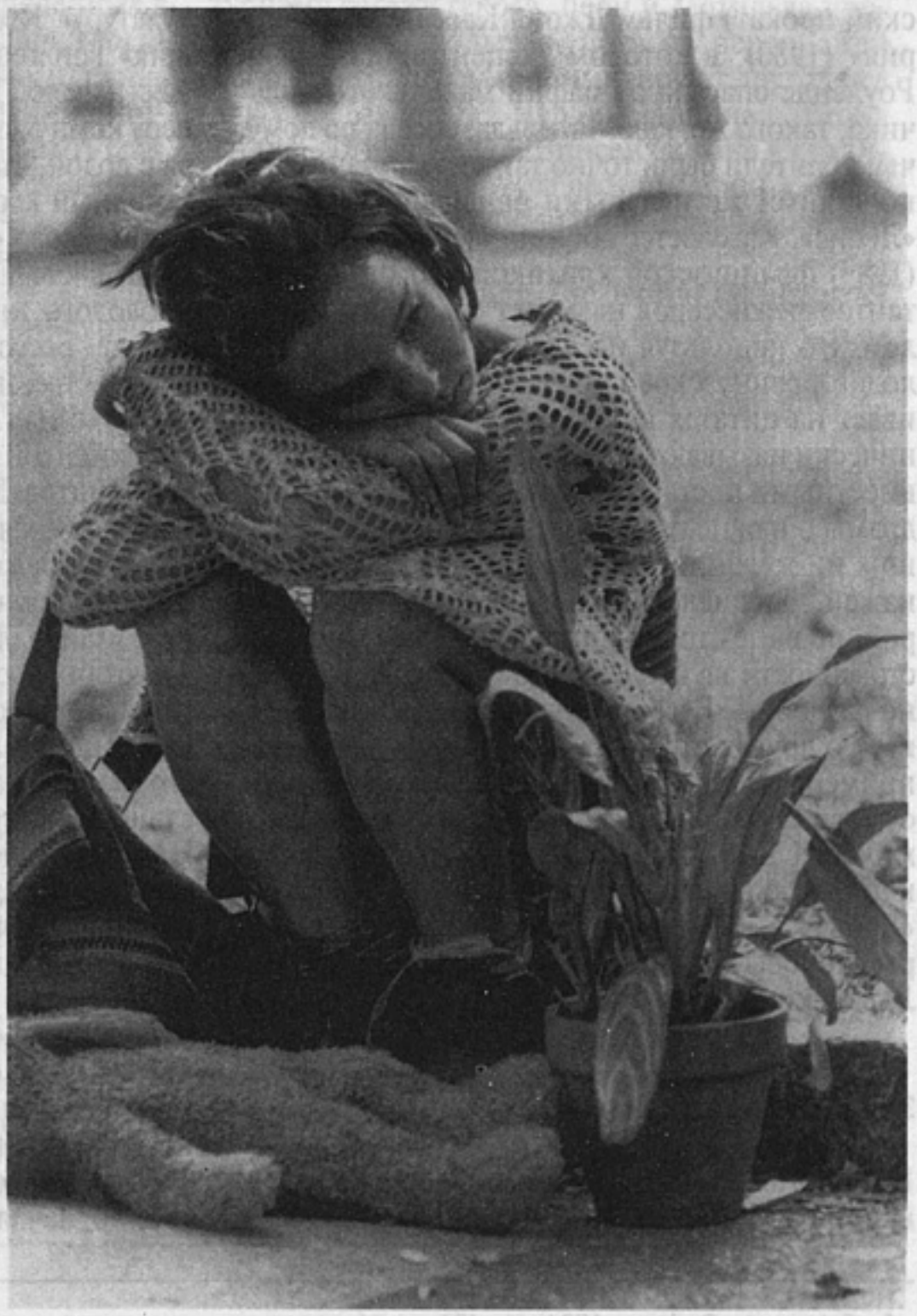
---

[2] См.: Трофименков М. Новое оружие. — «Искусство кино», 1993, № 4. — *Прим. ред.*

цитат, так ненавязчиво и органично замаскированных в грохочущем, несущемся со скоростью курьерского поезда действии, что проглатываются они почти незаметно. Этот цитатный ряд вряд ли скажет многое среднему американцу, французу и русскому, зато безошибочно считывается интеллектуалами. Но способ цитирования принципиально отличается от синефильского принципа постмодернистов. Они цитируют лирически, сумбурно, фразу из Орсона Уэллса, кадр из Годара, ракурс из Эйзенштейна. Бессон, так сказать, «содержательно», подчиняя цитаты, заимствованные из фильмов разных эпох, школ и стран, железной логике. Какой? Приведу несколько примеров.

Крупный план циферблата со стрелками, подбирающимися к полудню — а в полдень, о чем зритель предупрежден, убийцы навестят семью Матильды, — адресует к фильму Фреда Циннемана «Ровно в полдень», горькому и безжалостному вестерну, традиционно интерпретируемому как метафора маккартистской эпохи предательства и репрессий. Но это еще цветочки. А цветок, который холит и лелеет, как единственного друга, Леон, который забирает с собой и высаживает на свободе Матильда после гибели друга, пророс сюда из квартиры «самурая» (Ален Делон) из фильма неизбежного Мельвиля. О своей мускулатуре, необходимой для акробатических покушений, Леон заботится как совсем другой рыцарь ночного мегаполиса — «таксист» Трэвис из фильма Мартина Скорсезе, такого же авторитетного описателя насилия, как и Мельвиль. Его антагонист (Гари Олдман), персонаж из кошмарного сна, который в буквальном смысле слова носом чует обман, непрерывно глотает амфетамины и в момент оргиастических убийств дирижирует невидимым оркестром, исполняющим Бетховена, пародирует Малколма Макдауэлла из «Заводного апельсина» Стэнли Кубрика, фильма, почти двадцать пять лет назад спровоцировавшего, кажется, первую глобальную дискуссию о насилии на киноэкране. Из засады Леон выбирается, переодевшись в комбинезон раненого коммандос, точно так же, как выбрался из психиатрической тюрьмы доктор Ганнибал Лектор в «Молчании ягнят» Джонатана Демми, фильме, который эту многолетнюю дискуссию как бы закрыл, увенчав насилие берлинским призом и набором «Оскаров», обычно целомудренных и конформистских. Оба протагониста взлетают на воздух в финале так, что Камиль Невер на страницах «Кайе дю синема» вспоминает самоубийство «Безумного Пьеро», а Годар всю жизнь неутомимо рефлексировал о том, как изображать на экране самую неимитируемую вещь — смерть. В этом эпизоде израненный Леон всовывает в руку склонившегося над ним врага нечто, оказывающееся чекой от гранаты. Тот, не веря своим глазам, распахивает плащ Леона и обнаруживает, что убийца с ног до головы увешан гранатами. Раздающийся в ту же секунду взрыв мог

«Леон». Матильда — Натали Портман



бы стереть с карты половину Нью-Йорка. Забавно, что совершенно аналогичный эпизод есть в фильме, поставленном года три назад и вряд ли известном Бессону, — в «Диком Востоке» Рашида Нугманова. Но в постсоветском варианте такое эффектное самоубийство навевает воспоминания, конечно же, не о Безумном Пьеро, а о навязших в мозгах «героических партизанах и краснофлотцах, берегущих последнюю гранату для себя». Убийство семьи, как я уже отмечал, — почти буквальная цитата из «Однажды на Диком Западе» Серджо Леоне. Итак, Бессон не просто цитирует любимые фильмы, а выстраивает строгую систему опознавательных знаков, адресующих ко всем этапным кинопроизведениям на тему насилия.

Но главная цитата настолько развернута, что превращает «Леона» в двойной римейк. Большая часть сюжета буквально повторяет не самый известный и не самый удачный (наверное, именно поэтому попавший когда-то в советский прокат) фильм Джона Кассаветеса «Глория» (1980), в котором эксцентричная Джин Роулендс спасала от мафии маленького мальчика, такого же, как Матильда, соседа по дому, чьи родители были точно так же вырезаны точно такими же нелепыми бандитами, как и в «Леоне». Кассаветес обожествлен после смерти (1989) французской критикой, дюжина дебютантов-режиссеров называет его своим учителем. Но используя наследие Кассаветеса, молодое французское кино обедняет его, выстраивает на цитатах из него именно то, что иронически называют «франко-французскими совместными постановками»: никчемные, вялые драмы о нюансах чувств никчемных, не имеющих ни желаний, ни воли к поступкам персонажей, чьи диалоги, заснятые дрожащей камерой, по вине стремящихся к максимальной достоверности звукооператоров просто невозможно разобрать. Бессон «кощунственно» напоминает о других сторонах гения Кассаветеса, например, о той, которая позволяет сделать на основе его фильма крутой гангстерский комикс. И — снова оказывается маргиналом в национальном кинопроизводстве. Недаром «Леону» в «Кайе дю синема» отведены полторы полосы, а эпигону Кассаветеса Ноэми Львовски («Забудь меня») — двенадцать.

Зомби в тапочках

Генеалогия Леона — по сюжету — загадочна. Но наивно было бы задавать вопрос, откуда взялся этот великовозрастный аутист, неграмотный и асексуальный, кто его родители и т.п. Зрителей волнует другой вопрос — «откуда он возьмется?» — сверху, снизу, сбоку, из-за окна, из шахты лифта, из вентиляционного отверстия, чтобы разрядить свой арсенал в очередную банду? Вернее — чтобы опустошить кадр, чтобы превратить остальных персонажей, в отличие от него обладающих собственной историей, в ничто, в неподвижные тела. Он называет себя «чистильщиком», а это слово, как и его финальная смерть в дыму и пламени, вызывает у меня очередную военно-патриотическую ассоциацию: «чистильщиками» именовали себя офицеры СМЕРШа в романе Вл.Богомолова «В августе сорок четвертого». «Чистильщиком» звался и персонаж Жана Рено в «Никите́», приходивший на выручку героине и растворявший живого советского (или китайского?) посла в ванне с кислотой. Его роль повторил Харви Кейтел в бедхемовском римейке, а затем перенес в «Макулатуру» Квентина Тарантино, где «чистильщик» воплощает единственное структурирующее начало. Там он действительно заставляет пару комических убийц взяться за тряпки и ведра с водой, чтобы привести в божеский вид изгаженный кровью и мозгами экран. Таким образом, слово «чистильщик» вошло в воображаемый словарь культовых, ключевых терминов «молодого интернационального кино». Но в «Леоне» Бессон позволяет себе поиронизировать над собственным лингвистическим изобретением. Объясняя Матильде премудрости своей профессии, Леон не «чистит», а «пачкает»: снайперская винтовка, вложенная им в руки девочки и направленная на анонимного гангстера, занимающегося джогингом в парке, заряжена не боевыми патронами, а краской, как в популярной игре «хайболл».

В отличие от сюжетной, культурная генеалогия Леона так же отчетлива и последовательна, как и цитатный фон фильма. Действительно, его главное качество — не-присутствие, отсутствие качеств. Он — не-персонаж. Камиль Невер в «Кайе дю синема» пишет: «Отберите у него арсенал, очки, колпак, пальто, растение: останется человек-невидимка»[3]. Действительно, оружие, которым обвешивает себя Леон, больше всего напоминает (кстати, это справедливо и для всех ритуальных сцен одевания-вооружения в фильмах со Шварценеггером и прочими суперменами) бинты, скрывающие пустоту невидимки в классическом фильме 1935 года. Леон — из тех персонажей, что мертвы до начала фильма, а имя им — легион.

[3] «Cahiers du Cinéma», 1994, № 484, p. 66.

Ковбои Серджо Леоне, приходящие ниоткуда забрать жизнь врага, ковбои, которые неуязвимы для пуль и которых все давно считали погибшими. Персонажи Клинта Иствуда, от «бледного всадника», спина которого, как следами от гвоздей, испещрена смертельными пулевыми отметинами, до «инспектора Гарри», возвращающегося во «Внезапной развязке» со дна морского. Никита, выжившая в начальной бойне и приговоренная к смерти, символически казненная, чтобы возродиться в качестве автомата, запрограммированного на убийства. И, наконец, все без исключения персонажи «Макулатуры», или, как определяет их Лоран Вашо в журнале «Позитиф», «настоящее сборище призраков и зомби»[4]. Винсент Вега, убитый в середине фильма, но благополучно завтракающий в его эпилоге. Миа, умершая от передозняка кокаина и возвращенная к жизни символическим «поцелуем вампира», ударом гигантского шприца в сердце. Жюль, которого чудесным образом минует град выпущенных в упор пуль. По замечанию Лорана Вашо, «когда Винсент и Миа спорят за гамбургерами, пытаясь узнать среди официантов... Мэрилин Монро или Мами Ван Дорен, нельзя помешать себе вообразить их двумя покойниками, свежедоставленными в прихожую Рая или Ада»[5].

Но это мистическая родословная Леона. У него же есть и другая, бытовая, милая, домашняя сторона. Когда нет заказов, Леон, словно выключенный робот, грустно сидит в темноте в своей неухоженной квартире, смотрит телевизор или поливает цветок. Такая же пустота существования от убийства до убийства присуща и киллеру в растоптанных кроссовках Иеремии (Кристоф Ламбер) из фильма Клер Девер «Макс и Иеремия» (1992), и персонажу Матье Кассовица, круглыми сутками кидающему в мишень стрелы и пересказывающему телерекламу слепой соседке в «Смотри, как падают люди» Жака Одиара (1994), и Винсенту и Жюлю из «Макулатуры», часами обсуждающим сравнительные достоинства гамбургеров в Лос-Анджелесе и Париже или героев любимых телесериалов. К этому же семейству «убийц в тапочках» принадлежат и персонажи «Приманки» Бертрана Тавернье, антагониста Бессона. Образ мира для них выстраивается на основе полицейских сериалов. Они уверены, что у всех адвокатов за картиной в спальне спрятан набитый наличностью сейф или что по одной пуле из неиспользованного ими револьвера полиция без труда обнаружит их. Телеигра, где на экране сыплются потоком деньги, убеждает их в возможности легкого заработка. Единственная разница между постмодернистами Бессоном, Тарантино, Девер и Одиаром, с одной стороны, и моралистом и традиционалистом Тавернье, с другой, в том, что для первых смерть подобна уничтожению персонажа компьютерной игры, а для второго — остается событием, трагедией.

А похожи их персонажи потому, что принадлежат к одной области культуры, получившей в последние годы ярлык «Junk culture». «Джанки» называют наркоманов на сленге, однако выкормыши «Junk culture» вовсе не обязательно кокаинисты или любители травки. «Джанк» обозначает в широком смысле «эрзац». Эрзац-пища: гамбургеры, содовая вода, сладости. Эрзац-общение: бесконечные и сюрреалистически бессмысленные диалоги, мифоманство. Эрзац-культура: в основном, телевизионные передачи. Есть еще одна рифма между «Макулатурой» и «Леоном», относящаяся как раз к культурному багажу героев. Леон и Матильда проводят время, угадывая, кого из персонажей массовой культуры они имитируют друг перед другом: Мадонну, Чарли Чаплина, Джона Уэйна, Джина Келли. Винсент и Миа в стилизованном под 50-е годы ресторане ищут среди загримированных официантов-зомби Мэрилин Монро и Элвиса Пресли. Как и американизацию Бессона, его или Тарантино принадлежность к «Junk culture» было бы наивно осуждать. Это всего лишь одна из аватар постмодернизма, к которой в конечном счете принадлежит и Дэвид Линч, и братья Коэны.

О «Леоне» трудно, если не невозможно, говорить как о произведении искусства. У хороших режиссеров сюжеты и герои чаще всего воплощают их собственные эстетические функции и принципы. Когда Годар снимал задыхающихся, спасающихся от погони «маленьких солдат», он всего лишь воплощал собственное стремление снимать или писать статьи как можно быстрее, как можно динамичнее. Когда Висконти воспевал безумного короля Людвига, застроившего буржуазную Баварию средневековыми замками, он всего лишь сравнивал с ними свои фильмы, такие же пышные, драгоценные, дорогие, никому не нужные. Когда Бессон снимает «Леона», он, несомненно подразумевает под «чистильщиком» самого себя, режиссера-функцию, вступающего в схватку с голливудскими профессионалами и по мере сил расчищающего облик европейского кинематографа от стереотипов мертвенного «большого стиля» или вялых «франко-французских постановок».

---

[4] «Positif», 1994, № 405, p. 8.
[5] Ibid.

Кино Эльдара Рязанова, как ни странно, всегда было и остается крепким орешком для критики. С одной стороны, это тот редкий случай, когда народ и критика едины в отношении к художнику и к его фильмам. С другой стороны, критика, лишь репродуцирующая восторги публики, мало что дает художнику. Кроме, конечно, комплиментов. Можно возразить, что кино, подобное рязановскому — насквозь эмоциональное, атмосферное, — не подлежит традиционному критическому разбору. Секрет коммуникативной особенности рязановских фильмов — в полном отсутствии дистанции между экраном и зрителем. И если критик профессиональным усилием дистанцируется от экрана, он одновременно разрушает ауру рязановских картин — иными словами, то, что составляет их неизъяснимую прелесть. Так кто же поверит алгеброй гармонию? Посвящая кинематографу Рязанова очередной выпуск рубрики «Антология», мы решили обойтись без профессиональных критических оценок.
Все интервью, публикуемые ниже, ведет ***Павел Сиркес.***

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ:

«Я убежденный беллетрист»

— Эльдар Александрович, вы по преимуществу комедиограф. Почему муза Талия, как никакая другая, и в прозе, и в кино, и в кинодраматургии, и драматургии театральной владела вашим воображением вплоть до недавнего времени?

— Насчет музы Талии сказано красиво... У меня-то у самого с талией неважно! (*Смеется.*) Ну, вы знаете, я не считаю себя приверженцем чистой комедии. Стараюсь, чтобы то, что делаю, было не только смешно, но и грустно, и печально, и серьезно. А есть картины, которые кончаются трагично, скажем, фильм «О бедном гусаре замолвите слово» или «Жестокий романс». Да и в «Берегись автомобиля» звучат достаточно горькие ноты. Я убежден: в двадцатом веке все перемешалось — и жанры в том числе.

Поначалу меня насильно загнал в комедийный жанр Иван Александрович Пырьев, патриот комедии. Под его нажимом, буквально из-под палки я снял «Карнавальную ночь». Она имела, к моему изумлению, успех. И дальше тот же Пырьев мне сказал: «Ты пойми, драмы — это все умеют. Не будь дураком, Рязанов (*смеется*), делай, делай то, что получается и что доступно немногим».

Сейчас подобный подход, возможно, кому-то покажется чересчур практичным, даже циничным, но разговор такой тогда состоялся.

Я долго тяготел к драме, а Пырьев постоянно поворачивал меня к комедии. Он был сильный, волевой человек, маститый, известный режиссер. Я же — молодой, начинающий. Сперва поддавался, уступал, потом втянулся.

— Один критик как-то написал: боязнь, чтобы ремесло не подменяло свежести ощущения, заставляет Рязанова всякий раз ставить себе новую режиссерскую задачу. Так объяснялось, в частности, появление «Гусарской баллады». Угадан ли здесь импульс, который вами двигал?

— Ну и память у вас! (*Смеется.*) Это же было тридцать с лишним лет назад! Мне не интересно делать то, что я знаю, как делать. Здесь проявляются с одной стороны — характер, с другой — особенности профессии. В ней нельзя поддаваться услужливым подсказкам опыта. Страх самоповтора — сильное чувство. Да и работа только тогда захватывает, когда что-то рождается впервые, когда совсем не известно, как надо картину снимать. Я вынужден искать, а значит, находить. Припертый к стене, должен из кожи лезть, но не сбиваться на то, что стало в нашем деле общим местом.

— С первых ваших шагов в искусстве вас признали нарушителем жанров. Почему вы это делали? От недостатка мастерства? Или то был сознательный бунт против канонов?

— Вначале многое совершалось стихийно. Просто-напросто мне казалось, что смешение жанров выигрышнее — один обогащает другой. И если в русле замысла органично сплавляются разнообразные и разношерстные элементы, должно получиться цельное произведение: грусть оттеняет юмор.

Скажем, «Гусарская баллада» состоялась в чистом виде — в жанре героической комедии, героического водевиля. А в «Берегись автомобиля» мы добавили детективную линию. Но там есть и драма, и сатира, и юмористические эпизоды.

Начиная с этой картины и пошли фильмы с жанровой путаницей. Это стало потом осмысленной установкой.

В «Иронии судьбы...» пьяный Ипполит встает в шубе под душ. Кое-кто не принимал и не принимает сцену: мол, она как бы из другой картины. Для меня же здесь — всё на месте. Но, возможно, что-то мной недостаточно хорошо реализовано...

— В вашей творческой судьбе, как, впрочем, в судьбе каждого художника, много навязанного обстоятельствами: не поступили в морское училище — попали во ВГИК, потом Пырьев предложил комедию против вашей воли, потом мосфильмовский редактор Юрий Александрович Шевкуненко — соавторство с Эмилем Вениаминовичем Брагинским. Была ли в каждом отдельном случае и в цепи случайностей, в которую они связались, неодолимая предопределенность?..

— Кто знает?! Цепь случайностей налицо. Но случайность — это же неосознанная закономер-

ность, так?.. И куда бы повернулась жизнь, если б какое-нибудь звено этой цепи заменить, не могу сказать. Ну, не стал бы кинорежиссером, тогда скорее всего ушел бы в театр. Играл бы где-нибудь на провинциальной сцене... Либо ушел бы в литературу. Теперь остается только гадать. Любовь к чтению, тяга к искусству всегда были во мне сильны. Нет, видно, не суждено было дослужиться до адмирала!.. (*Смеется.*)

— Сами вы собственную эволюцию однажды выразили так: от цветного — к черно-белому, от карнавала — к реальности, от чистого веселья — к грусти. Мне интересно, насколько эти превращения обусловлены вашими волевыми усилиями?

— Мне не чужда склонность к самоанализу: стараюсь понять, что же происходит со мной. Да, поначалу развитие шло совершенно спонтанно, стихийно. Но ведь иные ищут себя всю жизнь... Вот находят ли? Человек меняется, переливается из одного состояния в другое — вариантов не счесть. Главное — не стоять на месте, иначе наступает творческая смерть. Очень важно в искусстве всегда чувствовать себя учеником.

— Самоанализ и двигал вас определенным образом в искусстве?

— Анализ опыта, который накапливался стихийно, корректировал поиски.

— Сатирические краски использованы, пожалуй, только в «Гараже», в некоторых эпизодах «Вокзала для двоих» и «Небесах обетованных». Похоже, вам органически чужда злость, необходимая в сатире, и потому в ваших фильмах атмосфера доброжелательства и любви к людям.

— Сатира, по-моему, тоже всегда основана на любви, какой бы злой эта сатира ни была, на авторском желании, чтобы жизнь стала лучше. «Карнавальная ночь», к примеру, — целиком сатирическая картина. И Огурцов в исполнении Ильинского — это сатирическая роль. Папановский Сокол-Кружкин из «Берегись автомобиля» — тоже. А разве образ, который создал Олег Басилашвили в фильме «О бедном гусаре...», лишен сатиры, обличения, ярости?

Да и злости у меня хватает — злости к плохому. Говорят, что, мол, «Ирония судьбы» — Рязанов, а «Гараж» или «Дорогая Елена Сергеевна» — не Рязанов. Это неправда. Критики исходят тут из привычных стереотипов. Стоит сделать что-то неожиданное, и ты уже не соответствуешь... А для меня всегда на первом месте — реальность, то, как бывает в жизни.

— Но, между тем, вы нацелены на выявление в этой жизни смешного.

— Я не стараюсь, чтоб обязательно было смешно. Важнее истинность ситуации. Если она окажется еще и уморительной — прекрасно. Нет, ну, значит, нет. Зато фальши не будет. Писать я стараюсь весело, а снимать — правдиво. Мне хочется рассказать историю нравов, рассказать честно.

— Вы неоднократно говорили, что очень любите трагикомедию. Это от вашего мироощущения или от интереса к соединению смешного и печального?

— И от того, и от другого. Вот тут он был краток по Чехову (*смеется*) — «как сестра таланта»!..

— А насколько исповедальны ваши картины? Насколько каждая выражает ваше понимание жизни, вашу философию бытия?

— Не могу ответить на этот вопрос. Не знаю. Надо начинать копаться в себе и думать. Что такое исповедальное кино? Слово «исповедь» предполагает чистосердечный рассказ о себе лично. Значит, ждать этого от кинематографа, искусства коллективного, можно лишь с известными допущениями. Конечно, в кино существует примат режиссера, он лидер, он ведет за собой других... Я почему стал писать стихи и прозу? Очевидно, почувствовал некую недостаточность исповедального начала в кинематографе. Возникла необходимость выразить то, что именно мне и только мне свойственно.

Возможно ли такое в кино? Я могу какой-то конкретный эпизод наполнить своими переживаниями, представлениями — и делаю это. Прозвучит ли он исповедально? Конечно, потому что снимаю фильмы о том, что мне интересно, что я люблю или ненавижу. Мои гражданские, эстетические, человеческие убеждения во многом определяют облик каждого моего фильма.

«Берегись автомобиля»... Личного опыта в краже машин не было (*смеется*), но эта лента — исповедь. Там в центре — человек, вызывающий мое восхищение, — Деточкин. Из коллизии этой картины легче было сделать вестерн, автомобильный вестерн с трюками и погонями а ля Бельмондо, а не социальную комедию. Может, потребность сказать что-то наболевшее о нашей жизни побудила предпочесть избранное решение. Фильм «О бедном гусаре...» считаю одним из наиболее исповедальных, хотя действие происходит в николаевскую эпоху. Почему? Проблемы чести, совести, выбора пути важны для любого времени.

Когда Федерико Феллини снимает «Амаркорд» — это исповедь в чистом виде, это его личное, кусок его биографии, хотя сценарий

написан с Тонино Гуэррой и в нем отразилась и личность писателя. Или «Рим». Актеру, играющему главного героя, доверено прожить жизнь автора, обогащая его образ.

— *У Феллини все кино такое.*

— Ну, почему? А «Сладкая жизнь», «Казанова», «Сатирикон», а «Дорога»? Правда, есть еще «8 $^1/_2$». Да, у Феллини много фильмов абсолютно личностных. Они строятся по принципу «я вспоминаю»...

— *И «Белый шейх» исповедален.*

— «Белого шейха» я не видел. Но возьмем шукшинскую «Калину красную». Исповедальная это картина или нет?

— *Мне кажется, да.*

— Что общего у Шукшина с вором, который перевоспитался?!

— *Василий Макарович говорил, что он сам мог стать таким, как Егор Прокудин, повернись по-другому судьба.*

— Тогда должен сказать, что мне очень близки по характеру и поручик Ржевский из «Гусарской баллады», и Деточкин, и Калугина из «Служебного романа». Режиссеру дано вживаться в разных персонажей.

— *Лев Николаевич Толстой замечал, что люди как реки: то они быстрые, то тихие, то глубокие, то мелкие. В одном человеке столько возможностей, столько завязей!..*

— С этой точки зрения, каждый фильм исповедален — в каждый вкладываешь себя, свои мысли, чувства, пристрастия. Неисповедальна та картина, что сработана режиссером с бесстрастным рассудком и холодной душой.

— *Игорь Владимирович Ильинский говорил, что Рязанов согласовывает свой замысел с актером и выжимает из него то, что ему, Рязанову, нужно, почти не подсказывая. Как же вы добиваетесь этого?*

— Эскиз образа создается на кинопробах. Отмечу здесь нюанс, который вряд ли смогу объяснить, но попробую. Между мной и артистом возникают, должны возникнуть какие-то токи. Мы не признаемся друг другу во взаимном обожании. Но актер чувствует, что я его люблю, независимо от пола и возраста. Это любовь профессиональная. И еще он находит в моих глазах своеобразное зеркало, некий монитор, камертон — критерий правды — и играет, как правило, перед объективом для меня. Оператор поглощен наводкой на фокус, композицией кадра. Да и любой другой участник съемок занят на площадке конкретным делом. У актера здесь один только зритель — режиссер. Партнеры вовлечены в действие. Если актер фальшивит, если это присуще его натуре, второй раз я к нему не обращусь.

Положим, актер говорит до съемки: «Я этот текст произносить не могу». Я ему верю. Он талантливый человек, наделенный чуткой интуицией. И он — в образе, чувствует его изнутри. Обязательно переделаю сцену, перепишу

Эльдар Рязанов (слева) на съемках дипломного фильма «Они учатся в Москве»

диалог, заменю, выброшу — вывернусь наизнанку. Речь-то ведь не о капризах! Я актера слуга абсолютный. Но одновременно и хозяин. Вот это-то сочетание и устраивает актеров, потому что они знают: для них будет сделано все. Я способен выразить неудовольствие оператору, почему так долго ставят свет, задать выволочку помрежу, но никогда не выговаривал ни одному актеру, даже если я ошибся в своем выборе. Артист — это самый хрупкий, нежный, тонкий инструмент режиссера. Только взаимопонимание, забота, полное доверие.

— Интересно, как скоро вы пришли к подобным установкам?

— Сразу. Ильинский снимался в моей первой игровой ленте. Игорь Владимирович помог мне почувствовать актеров. И именно он на съемках задал тон отношения ко мне. Ему последовали другие артисты. Никогда не слышал: «А я так не хочу играть!» Меня не обидел ни один актер. Конфликтов с артистами не возникало.

— Тот же Ильинский признавался, что режиссерской манерой вы напоминаете ему Якова Александровича Протазанова и Григория Васильевича Александрова. Я знаю, что во ВГИКе вы были в мастерской Григория Михайловича Козинцева, а тянулись к Сергею Михайловичу Эйзенштейну.

— Козинцев открывал профессию. Эйзенштейн читал теорию кинорежиссуры. А дальше — практика на студии. Пырьев ввел в производство и во многом определил мой жизненный путь. Значит, у меня три учителя. А еще был итальянский неореализм. Он оказал на меня невероятно сильное влияние. Мне нравились и картины Протазанова. Фильмы же Александрова казались зализанными, в них слишком много красивости.

— На съемочной площадке вы Протазанова видеть не могли...

— Я и Александрова не видел, хотя работали на одной студии.

— А вы ходите на съемки к другим режиссерам, чтоб посмотреть, как они работают?

— Нет. А вы бывали? Если это не масштабный эпизод с большой массовкой, так там ничего и не увидишь. Очень долго ждешь. Потом постановщик пошепчется о чем-то с артистом, потом снимут. Потом еще пошушукаются — и снова снимут. Потратишь шесть часов и уйдешь, ничего не поняв.

— Если бы вам в свое время представилась возможность попасть к Феллини, вы не отказались бы?

— Конечно, нет. Но не уверен, понял ли бы я что-нибудь.

— А то, что вы сняли новую версию «Бесприданницы», не связано с близостью вашей режиссерской манеры к протазановской?

— Нисколько. Не давали делать «Мастера и Маргариту», «Дорогую Елену Сергеевну», «Дракона», «Самоубийцу». Стал думать, что же дальше? Ведь надо же жить и снимать. И тут вспомнил про «Бесприданницу». То был шаг в сторону, своеобразный зигзаг, но картину эту я очень люблю. Было интересно попробовать себя в новом жанре, в другом времени и на замечательной драматургии. Работал с большим увлечением.

— Что с несбывшимися вашими мечтаниями? Есть перспектива?

— Изменилось время, и что-то отмерло во мне самом. «Дракона» снял Марк Захаров. «Самоубийцу» я уже делать не хочу, да и его тоже сняли. А вот «Мастер и Маргарита»... Вы знаете, с чертовщиной теперь как-то не хочется связываться, хотя Воланд — черт очень симпатичный...

— Существует мнение, что, стремясь к свежести решений, вы руководствуетесь принципом неожиданности. Ильинский когда-то отмечал, что такой ход от противного чреват сложностями, которые вам не всегда удается преодолеть. Идете ли вы на риск, если твердо не уверены в результате, только бы избежать банальности?

— Риска не боюсь — входит в профессию. А банальность, конечно, страшна. Волей-неволей иногда впадаешь в нее, и это очень обидно. Всегда хочется найти то самое — единственное — решение. Постановка картины для меня — череда непрерывных сомнений и неуверенности. В конце съемок как будто начинаешь что-то понимать. Когда приступаю к монтажу фильма и по многу раз смотрю отснятое, придерживаюсь одного критерия: если мне интересно, значит, получилось. А что не нравится — вон!

— Доверяете своему непосредственному зрительскому взгляду?

— Да.

— Комедию социальную вы предпочитаете комедии развлекательной?

— Мне развлекательную комедию делать скучно. Смотрю такие картины с удовольствием, если они умело сработаны, и тотчас забываю. Тратить на такое годы жизни не хочу. В произведении искусства для меня обязательно активное вмешательство в жизнь, стремление ее познать. И эстетическая неординарность. Я убежденный беллетрист. Это слово приобрело ругательный оттенок. Пусть. По-моему, ругает

тот, кто не умеет рассказывать захватывающе. Мне же важно увлечь своей историей. И чтоб было занимательно. Снимаю ли картину, веду ли передачу, пишу ли книгу, хочется, чтоб было интересно, естественно, искренне и понятно. Не терплю зауми. Комедии необходима легкость (но не легкомыслие). Когда у комедии тяжелая поступь — это не смешно.

— Прежде вы публиковали прозу, пьесы для театра, написанные вдвоем с Брагинским. Теперь — стихи в одиночку. Пишете стихи смолоду и до сих пор?

— Был большой перерыв. Снова начал в пятьдесят лет. Это как наваждение, процесс необъяснимый — ничего не могу с собой поделать. «Стихи не пишутся — случаются», — верно сказал поэт. Да, видимо, это выплеск из тайников души...

— А каково было ваше самочувствие, когда вы вдруг оказались поэтом-дебютантом?

— Прекрасно ощутить себя снова молодым, незащищенным, бесправным.

— Вам нравится быть бесправным?..

— Вообще художник — существо мнительное, ранимое. Очень тяжело переживает любой неуспех, провал. Но, мне кажется, главная хворь наших деятелей искусства — синдром недооцененности. Каждому чудится, что он талантливее, чем это признано, что создание его замечательно, а награда недостаточна. Многие убеждены, что их недолауреатили, недорецензировали — чего-то недодали.

Отчего так? Когда создавалось советское государство, были введены звания для нашего брата. Скажем, народный артист республики. Естественно, хотели тем самым отделить буржуазное искусство от социалистического. Одними из первых новые звания получили Ермолова и Шаляпин. Они действительно были всеобщими кумирами.

Но дальше завели уйму званий: заслуженный, народный республики, народный СССР и т.д. Появились премии Ленинские, государственные, звезда Героя Социалистического Труда. Часто, в особенности в годы сталинщины, отличали любимчиков. Замечательным артистам и литераторам тоже кое-что перепадало. Но я никогда не забуду, как внеочередным постановлением премию присудили фильму «Щит Джургая». Кто сейчас помнит этот заурядный фильм?

Самое трудное для художника — заработать имя в народе. Мне кажется, должна быть изменена вся система поощрений в искусстве.

— А профессиональные награждения?

— Да, премии, которые даются коллегами — «Оскар» Американской киноакадемии, европейский «Феликс», наша «Ника», — очень, как

Эльдар Рязанов (слева) на съемках фильма «Весенние голоса»

сейчас говорят, престижны, ибо получить одобрение профессионалов чрезвычайно трудно... Появилась премия «Триумф»...

Некоторые художники меняются вместе со временем; как правило, это процесс медленный и мучительный. Таково естественное развитие честного творца. Иные перерождаются мгновенно, ради выгоды. Это приспособленчество. И в вашей прессе хватает приспособленцев. Можно ли ждать от них справедливых оценок? Иной раз читаешь статью о новом фильме — вроде все верно. Когда же посмотришь на подпись, то трудно сдержать возмущение: «Боже, да у этого человека руки по локоть в кинематографической крови. Скольким фильмам помешал родиться сей идеологический акушер! Скольким учинил членовредительство!» Создается впечатление, что редакции не вдаются в биографии печатаемых авторов. И зря! Сейчас кое-кто не прочь свести счеты со своими оппонентами, пользуясь тем, что критике все дозволено.

— Ну, этого всегда хватало! Для совести тарификацию пока не придумали. Но работать все равно надо...

— У меня мало осталось времени — еще не сколько фильмов поставить, что-то написать...

— До какой-то поры вы сотрудничали с Эмилем Брагинским — и только. Потом тандем распался. Почему? В «Небесах обетованных» рядом с вами появилась молодая сценаристка Генриетта Альтман, «Предсказание» родилось из вашей же одноименной повести без чьего-либо участия. Что, соавторство стало теперь для вас менее привлекательно?

— Нет, дело не в том. С Брагинским дуэт распался, потому что невозможно двум разным людям жить в унисон в течение многих лет. И так мы проработали вместе больше четверти века. Редкий брак столько длится! (*Смеется.*) Естественно, наступает время, когда пути расходятся. То, что продолжало нравиться Брагинскому, разонравилось мне. Или наоборот — считайте, как хотите. Ни ссор, ни скандалов не было — союз умер своей смертью.

Сейчас собираюсь с Владимиром Куниным делать сценарий по его очень симпатичной повести «Русские на Мариенплатц». Так что соавторство и сегодня не вызывает у меня идиосинкразии. Здесь все диктуется целесообразностью: получился б хороший фильм. И когда для этого необходим напарник, замечательно, если он найдется. Конечно, желательно, чтобы твой соавтор оказался контактен, коммуникабелен, одной группы крови. Обычно все выясняется уже на стадии придумывания сюжета. И дальше — либо процесс совместного творчества продолжается, либо мы мирно расстаемся, подчас сохраняя прекрасные дружеские отношения.

— Как происходит переплавка драматургического материала, родившегося в обоюдных усилиях, когда за работу принимается уже только один из соавторов — режиссер Эльдар Рязанов?

— Начинается форменный режиссерский диктат! (*Смеется.*) Но если серьезно, то скажу так: отталкиваясь от написанного, я все-таки снимаю свое кино. Впрочем, не мне об этом судить...

Приведу пример, правда, не очень характерный, — картину «Дорогая Елена Сергеевна». Была пьеса, готовая пьеса Людмилы Разумовской. Да, я ее перелопатил для экрана: сократил, ускорил развитие действия, освежил диалоги — в общем, всячески избавлялся от театральности. Начались съемки. В них были заняты современные юноши и девушки. И тут до меня дошло, что реплики слишком литературны — сейчас молодежь изъясняется по-другому, у нее очень колоритный сленг. Пришлось просить моих артистов пользоваться привычными для них словами. И ребята так вошли во вкус, что шпарили текст, щедро уснащая его жаргонизмами. Выиграла ли от этого вещь? Безусловно. Теперь реальность, правдивость происходящего не вызывала сомнений. В восприятии режиссера исполнители слились с персонажами — подобное со мной случилось впервые. И когда я возвращался со смены домой, болело сердце от ненависти к подонкам-ученикам, глумившимся над учительницей, не хотелось жить... Да, это совпало со временем разрушения всего и вся...

Судьба картины сложилась не очень удачно, потому что в ту же пору вышли «Маленькая Вера», «Соблазн», «Меня зовут Арлекино» и еще несколько близких по теме фильмов. Открылся какой-то прежде запретный канал, но ленты как бы наложились друг на друга и немножко сбили зрительский интерес. Жаль!..

«Дорогая Елена Сергеевна» далась трудно. В ней нет ни любви, ни погонь, ни жанрового разнообразия, ни музыкальных номеров. Она абсолютно голая, обнаженная: одна декорация, пять исполнителей — талантливая и искушенная Марина Неёлова и четыре актера-неофита. С последними справляться было непросто, хотя, с другой стороны, они вели себя естественно — как дети.

Горжусь результатом — профессиональная умелость, мастеровитость вне сомнения. А вот идейный запал фильма ожидаемой детонации не

вызвал. Дали бы снять его в 83-м, когда подавалась заявка... Увы, ЦК КПСС отобрал тогда «ЛИТ», то есть цензурное разрешение у пьесы — беспрецедентная история. Пьесу-то и играли лишь на малой сцене в Вильнюсском драмтеатре и еще где-то на периферии. Представляете, чем занималась коммунистическая партия!..

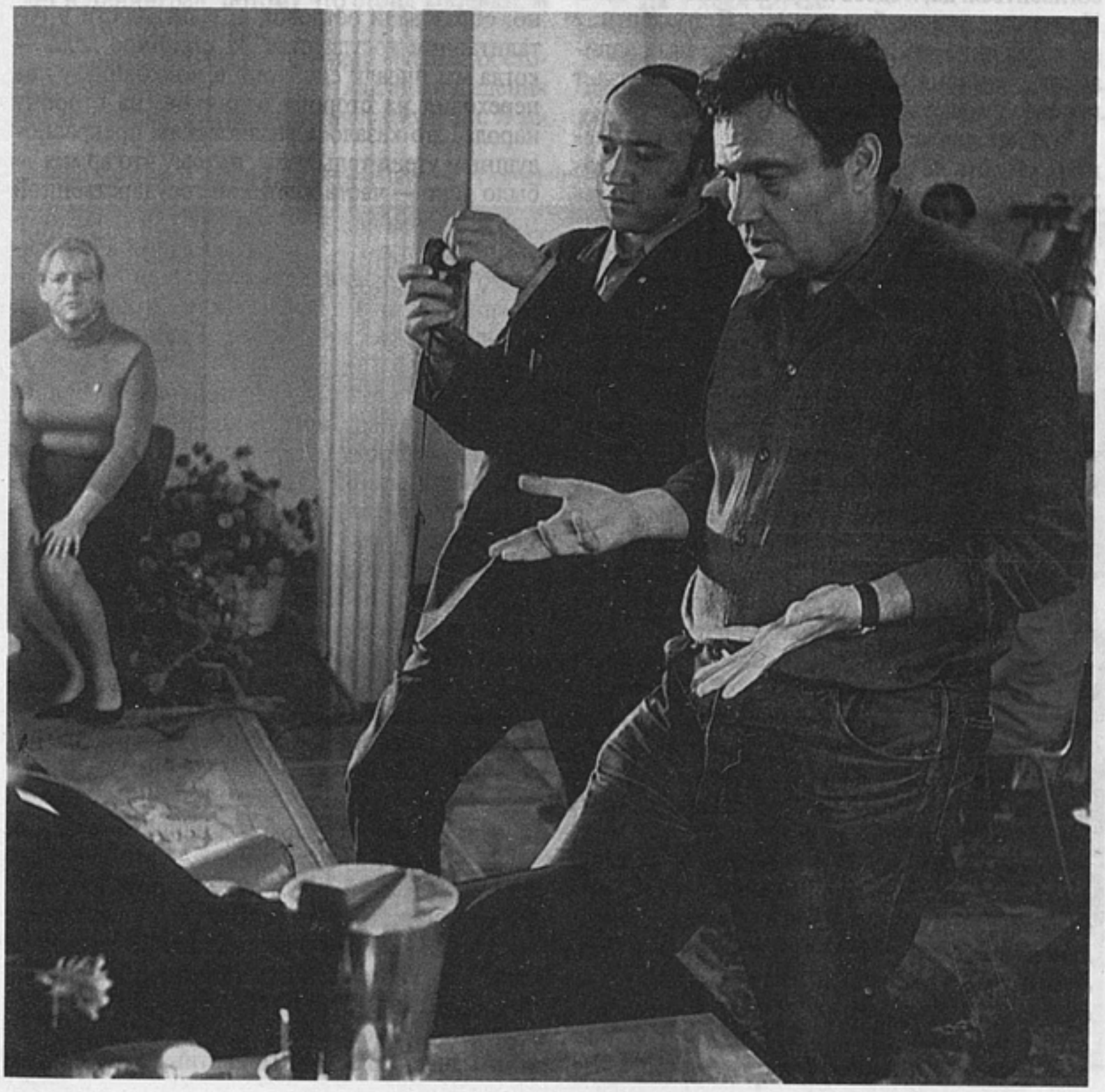
— Эльдар Александрович, мне кажется, что с «Небес обетованных» началось новое кино Рязанова — с большей публицистической открытостью, с элементами, если хотите, фантастического реализма. Насколько это органично — вопрос особый. Для меня, например, оказался неожиданностью финал «Небес...» — воспарение героев в небо на паровозе. Образ выразительный, но выбивающийся из вашей стилистики.

— Вы, наверно, пошли на фильм еще и потому, что в титрах — моя фамилия, фамилия режиссера, чьи картины видели. Но может он как-то меняться?.. Да и все ли вам удавалось посмотреть, что вышло из его рук? Я уже говорил: Ипполит, который в шубе становится под душ, вызывал подобную же реакцию, а прошло пять лет, и люди привыкли и поверили, что такое приемлемо в искусстве.

— Искусство научает жизнь.

— Или Тарковский. Очень многие сначала не понимали его, а через десять лет фильмы Андрея оказались простыми, понятными, ясными. Моя «Гусарская баллада» поставлена для взрослых. Пятнадцать лет спустя она воспринималась как детская картина. И слава Богу! Этим следует гордиться: фильм жив, изменилась только аудитория.

Эльдар Рязанов (справа) на съемках фильма «Старики-разбойники»



Я тоже думал, как подготовить взлет паровоза. Из персонажа, которого играет Басилашвили, сыпался песок — образ старости.

— *Бесхитростный, надо признаться, образ...*

— Может, и бесхитростный, но точный, хотя и условный. Кадр выпал, став жертвой сокращения. Еще было два или три таких вот странных куска...

— *Хотели задать правила игры?*

— Как бы задать. Но потом я от этого отказался: зачем потакать нашей совковой привычке ко всему точно объясненному и понятному до тошноты? Мировой кинематограф давно все путает, перемешивает, в западных фильмах происходит масса невероятного. Вдруг выясняется, что героини Иствуда — ведьмы, и ничего, сие никак не предваряется. Принимай мою фантазию — не принимай — твое дело! Легко согласиться: да, я здесь недостаточно сработал. Но на самом деле было не так. Я эту картину не хотел снимать до тех пор (было пять вариантов сценария!), пока не придумался взлет паровоза и улетающих за ним собак.

Вообще для меня очень важен — к сожалению, он есть не во всех фильмах, но в некоторых есть — этот выход в другую как бы реальность. Возьмите «Вокзал для двоих». В конце мои герои возвращаются обратно в тюрьму. Не может такого быть?! Финал возник не сразу. И сценарий мне не нравился, хотя я один из его авторов, как и «Небес обетованных». Именно этот ирреальный ход, парадокс увлек меня, побудил приняться за постановку.

Я меняюсь — как все люди. И творческие мои пристрастия тоже трансформируются. Известный саксофонист Алексей Козлов мне втолковывал: то, что я делаю в последние годы, — это фантастика. Вот и вы заговорили о фантастическом реализме... Я-то думал, что впадаю в мистику! (*Смеется.*) Даже в словарь заглядывал. Оказывается, Козлов прав.

— *Эльдар Александрович, вы всегда были художником с активной гражданской позицией. Но теперь, мне кажется, ваше стремление влиять на процессы, происходящие в стране, стало особенно настойчивым. Я имею в виду не только вашу работу на телевидении. Кстати, передача о Ельцине, которая вышла в эфир перед референдумом, прямо была включена в политический контекст и вызвала неоднозначную реакцию в обществе. Сделанное вами в недавнее время в кинематографе, по-моему, как раз и есть свидетельство того, что вы хотите своим искусством, всей своей работой влиять на жизнь.*

— Нет, это ошибка.

— *Тут знаменателен финал «Предсказания», когда Горюнов-старший опровергает слова Горюнова-младшего решением не уезжать.*

— Я сам тоже не уезжаю, между прочим...

Когда задумывались «Небеса обетованные», это должна была быть картина о маленькой группке обездоленных людей. Но началось стремительное обнищание всех. Москва стала превращаться в свалку. И к моменту завершения фильма выяснилось, что он обо всем нашем народе. Заговорили, что Рязанов — чуть ли не пифия, предсказатель. Нет, я ничего не предугадал — сама жизнь, к сожалению, догнала (и может быть, обогнала) фильм. Мое произведение родилось из сочувствия людям, которые не склонились перед системой. Разные, шершавые — кто-то жулик, кто-то негодяй, кто-то воришка или даже крупный преступник, но они мне симпатичны. Они, кто сознательно, как герой Гафта, а кто и стихийно, образовали островок независимости в тоталитарном государстве. И странное дело — когда мы писали сценарий и полковник у нас переходил на сторону бедняков, на сторону народа, это казалось рязановским прекраснодушным утешительством, потому что армия — было ясно — часть жестокой государственной машины. Сыпались упреки: «Ну, что ж это — такие фантазии!..» Потом, во время августовского путча, армия поддержала демократию, и выяснилась моя правота. Да, я верил и верю: человек прекрасен, даже если на нем военная форма.

Картину показывали защитникам Белого дома. В эпизодах, когда милиция громит обитателей «островка независимости» и за них вступается армия, возникли прямые ассоциации с действительностью, о которых я и думать не думал.

Как начинается «Предсказание»? Горюнов возвращается из Питера. На вокзале как нечто само собой разумеющееся — наряд автоматчиков. Сейчас-то они везде, а тогда... Откуда взялся образ? Вспомнил Иерусалим — Старый город и сидящих на крепостной стене израильских солдат со знаменитыми «узи» в руках. Или колонна бронетехники. Мы насмотрелись на них и в августе, и в октябре...

Нет, ничего не стремился напророчить. Для меня фильм «Предсказание» — это «Ирония судьбы» сегодня. Преступность, опасность переворота или гражданской войны, постоянная тревога. Все зыбко, неустойчиво. Кругом киллеры. И никого не могут поймать. Вот ощущение времени в фильме о любви. Может ли он на что-либо повлиять?..

Вы знаете, посмотрев картину в питерском

Доме кино, мне позвонил Собчак, с которым мы едва знакомы: «Я в восторге. Как угаданы грозовая атмосфера времени и то, что нас ждало...» Я сказал: «Вот и помогите, чтоб картину увидели в вашем городе». Он дал на это десять миллионов рублей. Не парадокс ли?.. Раньше кино по приносимой стране прибыли стояло на втором месте после водки...

Есть ли гражданские мотивы в «Предсказании»? Конечно. Но они и в «Иронии судьбы» были. Помните, герои говорят, что у них самые низкооплачиваемые профессии, хотя и самые полезные?

Что меня самого поразило, когда в прошлый Новый год по телевидению показывали «Иронию судьбы», так это то, что было время, когда можно было схватить такси даже в новогоднюю ночь! Сейчас такси нет — не пойму, куда подевались. Можно было выкинуть в форточку билет в Ленинград, потому что стоил копейки. А сколько стоит сейчас?..

Огорчает, что вы восприняли «Небеса обетованные» и «Предсказание» как произведения на злобу дня. Это не политические вещи. Я ни за что не агитирую. Да, они пронизаны антикоммунистическим духом, но это просто-напросто естественная реакция организма. Да, там есть история кагэбэшника-отравителя, почерпнутая из газет. Но мне она понадобилась, чтобы резче, острее, интереснее раскрыть характер главного героя, показать человека, у которого убили молодость. И юный двойник его возник с этой же целью.

Имеют ли мои творческие усилия отношение к политике? Хочу ли я вмешаться в нее? Нет. Ибо я не идиот.

— *Но, видимо, таково ваше художническое устройство: за что бы вы ни брались, это непременно перекликается с жизнью, а значит, отражает и происходящие в ней общественные процессы.*

— Не упрекаете ли вы меня в конъюнктурности?

— *Ни в коем случае.*

— Остается еще вопрос о работе на телевидении и, в частности, о передачах с Ельциным. Не забывайте, кроме президента моими собеседниками были Василий Аксенов, Борис Ва-

Эльдар Рязанов (в центре) на съемках фильма «Невероятные приключения итальянцев в России»

сильев, Юрий Левитанский. Состоялся цикл «Восемь девок — один я» — об актрисах, которых я снимал в кино. Вышли также три серии о Сергее Параджанове, «Загадка Л.Ю.Б.» — про Лилю Брик. Позже мне довелось привести на телеэкран Евгения Евтушенко, Владимира Кунина и Булата Окуджаву. Писательская серия продолжается. Цель всех этих циклов просветительская. Кроме того, передача о Чаплине, Бастере Китоне, Николае Эрдмане и т.д.

Но вот как занятно — все говорят только о двух встречах с Ельциным! Отчего такая избирательность?., Из-за чинопочитания? Но ведь Чаплин, думаю, ни в чем не уступит Ельцину. Скорее, даже перекроет. Вот и сей разумное, доброе, вечное!

— У вас огромная зрительская аудитория. Что-то оседает...

— Хочется верить.

Значит, о передаче про президента и его семье. В начале 92-го в предвидении Международного женского дня я предложил программу о Наине Иосифовне Ельциной. Намеревался сделать портрет первой леди России, о которой — в отличие от Раисы Максимовны Горбачевой — никто не знал. Но в семье Бориса Николаевича Ельцина были тяжелые дни — умирала его мать. И эта передача как бы отпала. И вдруг перед референдумом раздался звонок: «Не хотите ли подготовить передачу о супруге президента?» Это уже звучало как некий политический заказ, тогда как к 8 Марта мы собирались снять, в общем-то, беспартийную программу.

Я не профессионал на телевидении. Асы «ящика» — Андрей Караулов, к примеру, или Влад Листьев[1] — умеют работать с любым человеком. Я предпочитаю встречи и беседы только с теми, кто мне приятен. «Необходимо познакомиться с семьей», — было мое условие. Оно было принято. Пригласили в гости. Президент отсутствовал. Наина Иосифовна, дочки, их мужья, дети — все очень понравились. Симпатичные, нормальные люди с той же психологией, какая у большинства интеллигентов.

Жили они тогда, как на раскаленной сковороде, поглощенные заботами Бориса Николаевича. А что в то время и в предшествующее вокруг него происходило, вы помните. Его бросали в реку. Падал самолет в Испании. Диверсия или авария? Путч. Как семья бежала с дачи 19 августа 1991 года, мне известно в подробностях. Им действительно грозила серьезная опасность. Потом угроза импичмента. Но семья оказалась очень сплоченной, дружной. Чужаки, провинциалы. Москва их не приняла, отторгла. Но выстояли, не озлобились. Я не мог не проникнуться сочувственным к ним отношением и стал делать передачу.

Обойтись без главы семьи, без самого Ельцина казалось неправильным. Высказал пожелание: «Хорошо бы, чтоб пришел Борис Николаевич...» И получил добро.

Тут уместно подчеркнуть: лично мне от президента ничего не нужно было ни тогда, ни сейчас. Искомые многими ордена и премии, квартира в центре Москвы и дом за городом у меня есть...

— В данном случае президент был заинтересован в вас.

— Участия Ельцина требовал не сценарий, а сама жизнь: неловко показывать жену без мужа, семью без ее главы...

Когда ехал на съемку, надел в первый раз костюм, купленный в Америке шесть лет назад. С моими габаритами одеться всегда проблема... Усаживаюсь на стул в гостиной у Ельциных и чувствую — гвоздь. Надо спасать брюки, которые из-за размера — раритет. Ну, конечно, мнусь, но пытаюсь встать, чтоб не очень повредить ткань. Хозяйки кинулись помогать. И очень естественно получилось: ни в одном фильме не поставишь такой эпизод...

Оказывается, стулья нашего президента были привезены еще из Свердловска — подарок к сорокалетию. А ему на ту пору, когда шла съемка, перевалило за шестьдесят. И квартира та же самая, куда он въехал, когда перевели в Москву. Это сейчас семья занимает, говорят, этаж... Не знаю, не был.

Наина Иосифовна раскрылась как простая, понятная зрителям женщина. В ней не чувствовалось ничего наносного, фальшивого. И если передача прибавила голосов президенту, то тут только Наины Иосифовны заслуга — не моя.

В конце съемки другая президентша — телевизионной компании RenTV — Ирена Лесневская шепчет: «Попросите его, чтоб дал еще одно интервью». Ну, я и выпалил: «Борис Николаевич, у меня к вам просьба...» Он так подвинулся ко мне напряженно: вот сейчас и произойдет то, ради чего это и затевалось... то есть начну что-то клянчить для себя. А дослушав, тотчас обещал выкроить время.

---

[1] В момент беседы Влад Листьев был жив-здоров и еще не вступил в должность директора ОРТ. — *Прим. ред.*

Второе интервью брал через шесть месяцев — уже после октябрьского путча.

Ельцин моложе меня на три года. Он видел мои фильмы, что давало мне право расспрашивать его не в качестве телевизионного корреспондента. Мне понравилось, как вел себя президент: не кривил душой, не врал. Когда сказать было нечего, выдохнул: «У меня нет ответа». Я спросил об уничтожении Ипатьевского дома. Он признался: «У меня уже было достаточно сил, чтобы воспрепятствовать этому, но я этому не воспрепятствовал. Не могу себе этого простить!» Не всякий политический деятель способен на такую откровенность...

Количество моих претензий к Ельцину с тех пор возросло, но я по-прежнему нахожусь в его стане. Пока не вижу другого человека, достойного занять пост президента России.

— *Давайте напоследок вернемся все-таки к кино. Как вам видится будущее кинематографа в канун его вхождения во второе столетие?*

— Никак не видится. Я проработал в кино пятьдесят лет, то есть ровно половину его века. Но когда смотрю новые американские фильмы с их умопомрачительным формальным совершенством, то не могу понять, как это достигнуто.

Наша славянская душа — она ведь чем берет? Нежностью, лирикой, загадочностью, тайной. Оказывается, теперь этого мало. Нужно еще владеть набором ультрасовременных технических средств. У нас же нет ничего. Мы нищие — голые и босые. Что тут скажешь?.. У них свой кинематограф, у нас — свой.

Культура России и кинематограф в том числе сейчас впадают просто в коматозное состояние. Пройдет время, может быть, много времени, и начнется обратная раскрутка. Правда, нас с вами уже не будет на свете, и мы так и не узнаем, насколько основательны мои надежды. Оптимистическое заявление под занавес!..

Недавно я написал такое двустишие:

А что же делать с нашим поколением?
Оно пойдет на удобрение...

— *Эльдар Александрович, помните, в одну из наших встреч вы говорили: «Я уже немолод и дерзну еще замахнуться лишь на пару-тройку фильмов». После этого действительно сделали три картины. А сейчас? Что, больше не будете снимать кино?..*

— Обуревают противоречия! (*Смеется.*) С одной стороны — авантюризм, который мне присущ в большой степени, и любовь к профессии. С другой — мудрость и осторожность пожившего человека. Понимаю: незачем тратить себя, когда никто не увидит плодов твоих усилий.

Есть замыслы, но нужно, чтоб нашелся очень богатый продюсер или спонсор. Не хочу бегать, выбивать деньги, останавливаться в середине картины — стар для этого.

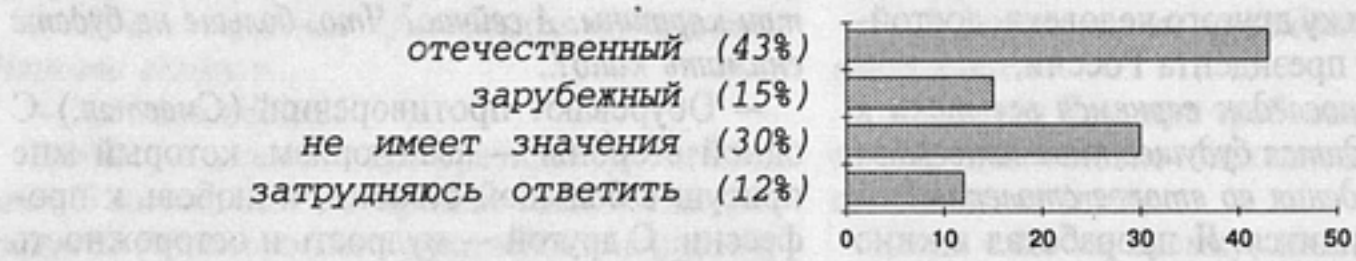
Слава Богу, телевидение не дает простаивать. Вышла повесть «Предсказание» отдельной книгой. Готовлю второе, дополненное издание «Неподведенных итогов». Работаю много — минуты свободной нет.

Эльдар Рязанов (в центре) на съемках фильма «Жестокий романс»

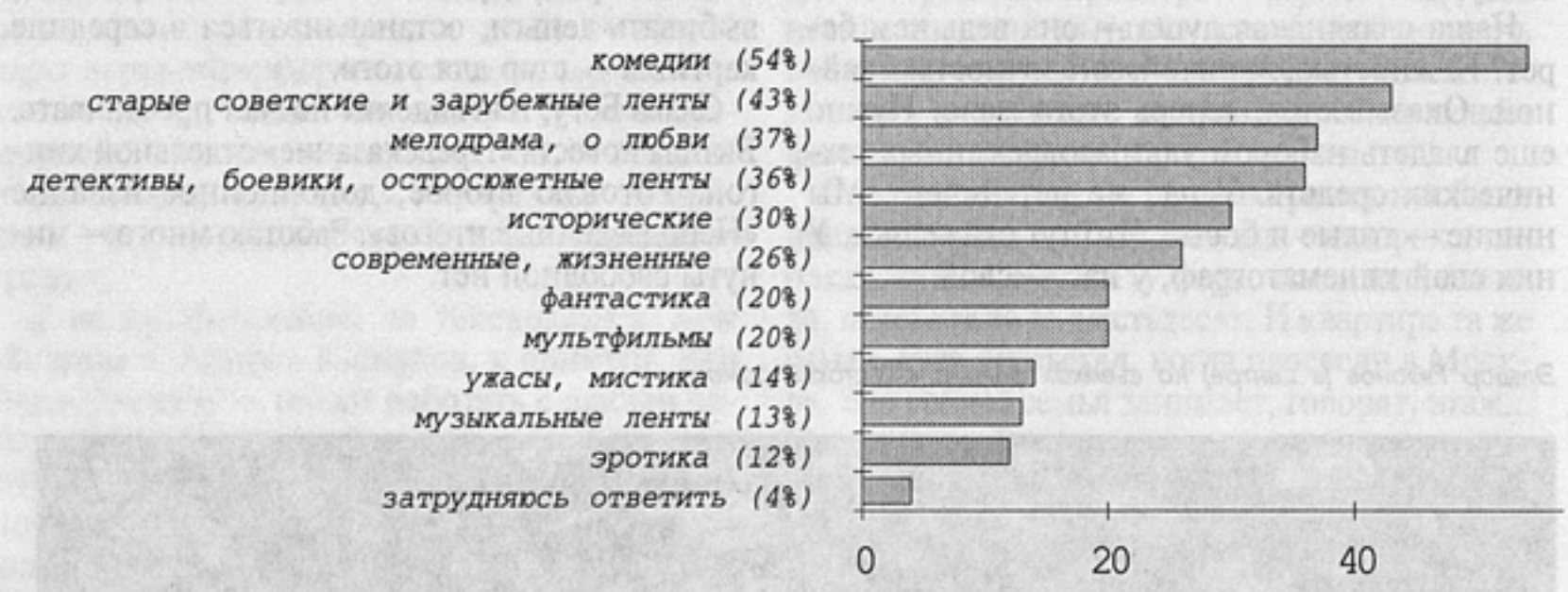
О массовых киновкусах и кинопредпочтениях

Результаты проведенного Всероссийским центром изучения общественного мнения (ВЦИОМ) российского репрезентативного опроса взрослого населения в июле 1994 года (опрошено 2957 человек, представляющих модель населения России по десяти основным параметрам — пол, возраст, образование, род занятий, место жительства, доход и т.д.). Данные — в процентах ко всем опрошенным. Для сравнения используются результаты исследования 1992 года «Культура» по России.

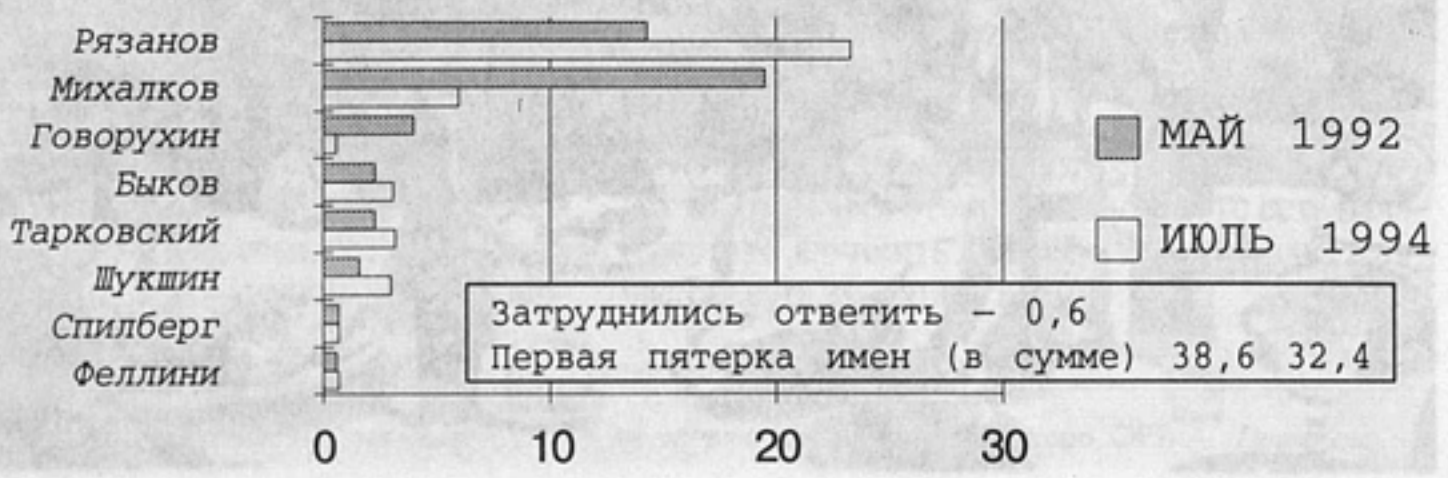
ЕСЛИ ВЫ СОБЕРЕТЕСЬ В КИНО, ТО КАКОЙ ФИЛЬМ ПРЕДПОЧТЕТЕ, ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ИЛИ ЗАРУБЕЖНЫЙ?



КАКИЕ ФИЛЬМЫ ВЫ ЛЮБИТЕ СМОТРЕТЬ ВОЛЬШЕ ВСЕГО?
(можно было выбрать несколько подсказок, поэтому сумма процентов превышает 100)



НАЗОВИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, ВАШЕГО ЛЮБИМОГО КИНОРЕЖИССЕРА
(опрошенные называли фамилии сами, приводятся лишь наиболее статистически значимые)



БОРИС ДУБИН, СОЦИОЛОГ

Формула успеха

— Расскажите, пожалуйста, о вашем исследовании. Какие оно преследовало цели?

— На протяжении двух лет мы проводим в России ежемесячный мониторинг по широкому кругу политических, экономических и культурных вопросов. Исследование было включено в его рамки. Финансировалось отчасти правительством, отчасти Институтом экономики переходного периода. Ну, и еще кого-то сумели найти...

— Но какое-то практическое значение оно обретает? Делают ли из него выводы правительственные структуры и тот же Институт экономики переходного периода?

— Все зависит от того, насколько они готовы прислушиваться к нашим данным. Больше всех, конечно, заинтересованы масс-медиа.

— Как я понимаю, с их помощью общественное мнение доводится до самой общественности...

— Разумеется. Но и за каналами массовой коммуникации уже стоят определенные группы и слои, которые тоже ведь по-разному относятся к добытым нами сведениям. Налицо некая сложная игра социальных сил — больших и малых, вчерашних и сегодняшних. Мы тоже в этом процессе: не только изучаем, но внутри его действуем.

Теперь, собственно, об информации о кино. Тут надо иметь в виду, прежде чем говорить про Эльдара Рязанова, несколько существенных обстоятельств. Во-первых — и это подтверждается нашими опросами, — кино сегодня смотрят в основном по телевидению. Для рязановского рейтинга этот факт имеет решающее значение: его фильмы много чаще, чем картины других режиссеров, появляются на экранах телевизоров. Регулярно — к Новому году. По моим личным зрительским впечатлениям, с ним мог бы посоревноваться разве что покойный Леонид Гайдай да еще какими-то лентами Марк Захаров. Во-вторых, сегодня постоянными телезрителями остаются люди среднего и старших возрастов (среди них — больше женщин, чем мужчин), а это как раз поклонники и поклонницы Рязанова. В-третьих, рязановская телеаудитория складывается по преимуществу из людей с высшим и незаконченным высшим образованием — тех, кто до недавнего времени назывались интеллигенцией. Все, что в последние годы происходило с этими слоями населения, тоже влияло на определение фаворита публики. Так что совсем не случайно в 1992 и в 1994 годах Эльдар Рязанов оказался самым любимым режиссером России.

Второе место в обоих опросах занял Никита Михалков, но со значительным отставанием — таковы цифры.

Надо учесть также, что половина тех, кого мы опрашивали, вообще не ответили на наш вопрос о кинорежиссере. Вопрос был открытым, то есть без подсказок: респондент должен был сам назвать фамилию. А примерно половина телезрителей вообще не интересуются тем, какой режиссер снял кино, — выбирают фильм не по режиссеру. Ну, кто-то не смог вспомнить и определить любимого — таковы трудности выбора. Но для другой половины опрошенных небезразлично, кто поставил картину.

— Частота появления на телеэкране самого режиссера сильно сказывается?

— Мы этого специально не отслеживали, но, без всякого сомнения, его деятельность в качестве ведущего телепередач, потом полуюбилейная дата — шестидесятипятилетие, которая отмечалась очень заметно, несомненно, способствовали популярности Рязанова. Его назвали своим любимым кинорежиссером в мае 1992 года двадцать три, в июле 94-го — четырнадцать процентов всех опрошенных. Итоговые результаты наших опросов надо еще умножить на два, учитывая отмеченное выше безразличие половины респондентов к постановщикам фильмов, — тогда и получится истинный рейтинг.

Как видите, за прошедшее между опросами время популярность неизменного лидера все-таки снизилась. Таково следствие совокупного воздействия тех процессов, о которых уже говорилось: падение интереса к кино и перераспределение интересов и занятий интеллигенции. Главное же — происходящее внутри культуры, внутри искусства известное обновление авангардных групп за счет более молодых и активных деятелей.

— А имманентные свойства кинематографа Рязанова — перемены в нем?

— Не думаю, что это повлияло. Любимыми

по-прежнему остаются комедии, мелодрамы, отечественные старые ленты. Фильмы Рязанова и тут выигрывают, соединяя в себе черты предпочитаемых зрелищ. Потом его актеры тоже, как правило, на верхних ступеньках рейтинговой лестницы: уже ушедшие Миронов и Леонов, здравствующие Гурченко, Ахеджакова, Басилашвили. Их участие поднимает популярность рязановских картин и, следовательно, самого Эльдара Александровича. Впрочем, обратный отсвет тоже заметен.

— Последние фильмы Рязанова социальнее, острее прежних, элементы сатиры в них усилились. Это, наверно, должно соответствовать зрительским ожиданиям?

— Как ни странно, я бы осторожно отнесся к слову «соответствовать». Очень может быть, а по нашим наблюдениям, такое предположение вполне обоснованно, как раз та часть зрителей, которая сохранила интерес к кино, в том числе и к кино, демонстрируемому по «ящику», не хочет от искусства острой критики, социально узнаваемых типажей, сатиры и так далее. Люди охотнее смотрят то, что успокаивает, утешает: не «Гараж» и «Небеса обетованные», а «Иронию судьбы». Фильмы последних лет менее желанны для зрителей и не работают на имидж Рязанова — устоявшийся имидж режиссера, рассказывающего волнующие, но неизменно приходящие к счастливому концу интеллигентские истории. Снижение рейтинга, может быть, и связано с обострением его кинематографа, появлением прямой социальной критики, отчасти — даже чернухи, как в «Небесах обетованных».

— Кроме того, в последних картинах есть признаки фантастики.

— Да. Однако не похоже, чтобы эти признаки вписывались в формулу успеха.

— Вы заметили, что кинематограф Рязанова ориентировался по преимуществу на тех, кто раньше составлял наш средний класс...

— Вроде так.

— Теперь страты общества определяются по другим критериям. На кого ориентирован новый рязановский кинематограф?

— Судя по нашим данным, зрители Рязанова разделились на тех, кто по-прежнему его любит и ждет от режиссера того же, что и раньше, и на тех, кто оценил изменения в его кинематографе. Часть аудитории при этом он потерял. Новые общественные условия — безжалостные требования, предъявляемые сейчас рынком труда, ранее нам неведомым, к профессионализации, частая необходимость поиска другой работы, доходов, социального места — подорвали жизненный статус многих интеллектуальных работников. Больше других пострадали женщины, которые как раз и составляли в 70 — 80-е годы обширный слой гуманитарных служащих. Рязанов чутко их чувствовал. Они были его героинями и, естественно, неравнодушными зрительницами. Свалившиеся потрясения отдалили их от кумира, житейские тяготы увели... Таковы мои предположения. Тут есть о чем поразмыслить киноведам.

— Не только женщинам-гуманитариям тяжело. А ИТР, мэнээсы?

— Да, всем гуманитариям,

На съемках «Служебного романа». А.Фрейндлих, Э.Рязанов, А.Мягков

многим инженерно-техническим специалистам, которые отождествляли себя с интеллигенцией, научным сотрудникам сегодня приходится испытывать серьезные трудности. Эти люди и составляли основной массив продвинутых кинозрителей пятнадцать лет назад. Подвергаясь наиболее тяжелым социальным бедствиям, они не могут не менять своих поведенческих стереотипов. Применительно к кино — тоже. Здесь кинематограф, и не только рязановский, я думаю, сталкивается с довольно сложной проблемой. Что делать? Говорить правду или утешать, быть беспощадным или рассказывать убаюкивающие истории?

— Но ведь в России кинозрительская аудитория, включая и телевизионную, почти необозрима.

— Аудитория растеряна. Судя по всему, той публики, которая на 50 — 60 процентов предпочитала что-нибудь одно, уже нет. Наши данные о наиболее любимых жанрах, писателях, режиссерах год от года постоянно понижаются, а совпадение мнений убывает. Общество дифференцируется, раскладывается, рассыпается, перераспределяется в какие-то новые структуры, в какие-то новые образования. Социология следит за такими процессами. Готового зрителя ни у Рязанова, ни у любого другого режиссера больше не будет. А тот художник, который на такового рассчитывает, рискует проиграть — в том смысле, что это будет зритель более консервативный, чем ему хотелось бы. Готовый зритель сегодня — это зритель, увы, менее образованный, менее квалифицированный, если так можно выразиться...

— До сих пор речь шла о содержательной стороне кинематографа. А если обратиться к его языку?

— Здесь требуется культурологический подход. Но и на основе таких опросов, как наши, правомерен вывод: усложненный киноязык, изощренные средства выразительности современного кинематографа не могут быть общепонятными. Уже несомненно вышедший в классики покойный Андрей Тарковский, даже многократно прокрученный по телевидению и растолкованный знатоками, не стал массовым режиссером. Ну, два процента назвали его своим любимцем. И это нормально. Может, и такая цифра несколько завышена, потому что классик при жизни подвергался гонениям властей, его фильмы резались, запрещались. Феллини отдали предпочтение шесть десятых процента, при том, что прошлый год был объявлен годом великого Феллини...

— Борис Владимирович, а вот такой вопрос: у каждого выдающегося деятеля культуры есть, ну, некая харизма — подразумеваю притягательность личности творческого человека. Это сказывается на рейтинге? Возьмем опять Рязанова. Помимо того, что он обыкновенно пусть в крошечной роли, но снимался почти в каждом своем фильме и хорошо знаком зрителям, в прошлом он — ведущий «Кинопанорамы», не перестает и ныне участвовать в различных телепередачах.

— Конечно, частые появления на людях формируют и закрепляют имидж режиссера в зрительском восприятии. И чем зрители старше, тем успешнее. Те же, кто помнят Рязанова в «Кинопанораме», понимают, что он был из лучших ее ведущих.

— А общественная активность, социальные и политические взгляды режиссера?

— Среди героев дня демократов нынче называют достаточно редко. Напротив, значительная доля населения склонна считать, что это они виноваты в том, что теперь творится в России. Я могу согласиться с таким мнением или опровергнуть его как человек. Задача социолога другая — установить тенденции общественного мнения. Безусловно, названное вами харизмой применительно к Рязанову зависит от подобных тенденций. Люди ведь не забыли о его близости к Межрегиональной депутатской группе. Да и демократизм взглядов режиссера широко известен.

— Что же, теперь именно это отматывает рязановскую популярность назад?..

— Не исключено. Время, когда в стране и настроения большинства образованной публики, и самих деятелей культуры, включая Рязанова, совпадали, прошло, как кажется, безвозвратно. Раньше престиж демократов укреплял реноме демократически настроенных художников. И наоборот. Теперь ситуация сложнее. Идет переоценка не только прошлого, но и собственного отношения к нему: многие люди подчас более склонны видеть потери в нашей жизни после 85-го года, чем ее обретения. Иначе говоря, я думаю, в рейтинге Рязанова отражаются все те изменения, которые претерпевает Россия.

— Предположим, режиссер хотел бы в какой-то мере скорректировать свою будущую работу, полагаясь на ваши исследования...

— Вряд ли стоит художнику...

— Прислушиваться?..

— Он, разумеется, прислушивается, только делает это непостижимым образом, интуитивно. Может, угадывает зрителя, которого еще нет и которому еще предстоит появиться?.. Все-таки наши данные повернуты скорее назад, фиксируют уже сложившееся.

— Да, природа художника пластична, он не может не реагировать на общественные воздействия. Но есть нечто неизменное, как константа, что и делает Рязанова — Рязановым.

МАРК ЗАХАРОВ

Эльдар Рязанов как зеркало новой русской революции

Все мы были свидетелями пронзительных творческих дерзаний, которые являли собой подарок издерганному обществу от художника-новатора. Но параллельно с эстетическими подарками, изумляющими своей новизной, всегда существовала у нас еще и некая общественная потребность, общенародное ожидание, нечто такое, чего хотелось бы всем сразу, вертелось на языке, ожидалось в томлении, но ускользало, пока не являлась решительно настроенная одаренная личность, которой и суждено было материализовать то, что носилось в воздухе.

Эльдар Рязанов поймал, угадал, вычленил то, чего хотелось многим и ему самому. Как шекспировский шут среди державных вельмож, он властно уравнял в своем уморительном шутовстве небожителей-киногурманов с людьми скромного эстетического достатка.

«Карнавальная ночь», «Берегись автомобиля», «Ирония судьбы...», «Вокзал для двоих» и другие радости, подаренные Э.Рязановым социалистическому Отечеству, уже давно не принадлежат режиссеру. Как де-юре, потому что художник творил в эпоху неофеодального беспредела, где отрицалась интеллектуальная собственность, так и де-факто, потому что рязановские радости очень скоро утратили характер режиссерских сочинений, а превратились в домашние праздники, ежегодно повторяющиеся и приходящие к людям, пока они живы и могут радоваться.

На свете есть немало изящных, гомерических кинокомедий, но рязановские деяния, уступая мировым шедеврам в кинематографических изысках, тем не менее держат наше внимание не просто своей животной заразительностью, что само по себе великая тайна есть, — они еще радуют нас некоторой своей нескладностью, отдельными небрежностями, отчего становятся очень родными, с российскими «авось», но и математической основательностью и, разумеется, блистательными режиссерскими взлетами, вроде наголо обритого великого Смоктуновского, уткнувшегося в окно троллейбуса. Вглядываясь в дивные фантазии

Эльдар Рязанов (в центре) на съемках фильма «О бедном гусаре замолвите слово»

Рязанова, сквозь добрый, печальный и дурашливый смех очень скоро замечаешь гуляющий в горле спазм и дурные слезы, которых я сначала стыдился, а потом воспринял как лишнее доказательство моего резкого, но справедливого политического заявления: «Эльдар Рязанов есть зеркало новой русской революции». Он, по моему убеждению, вместил в себя все ее взлеты, когда выручали не только талант и храбрость, а еще и благоприятное стечение обстоятельств, и святые порывы сменялись поспешными и непредсказуемыми поисками.

Тезис о «зеркале революции» вместе с эсэнгэшными сомнениями наверняка найдет положительный отклик в китайском правительстве, более дальновидном, чем наше. В трудную минуту оно хватается не за бороду Карла Маркса и большевистский экстремизм, а за мудрость древнего Конфуция. Китайские руководители в свое время прозорливо усмотрели в «Карнавальной ночи» опасность для идеологических основ тоталитарного государства, и рязановский фильм был запрещен для китайского проката. Вожди КНР просчитали исторический процесс на несколько ходов вперед, тогда как наш партийно-цензурный аппарат качнулся и дрогнул под неудержимым напором молодых шестидесятников, опьяненных хрущевской оттепелью. «Карнавальная ночь» вобрала их саркастически легкомысленный хохот, что накапливался долгие годы мелкими усмешками, многозначительными улыбками, ехидными ухмылками, а потом обернулся вдруг живительным ливнем, когда из земли вымывает сразу все ядовитые шлаки и повсюду гремят громовые раскаты народного хохота.

Хохотом дирижировал российский Гаргантюа — молодой малоизвестный режиссер плотного телосложения. Этот ликующий шквал не мог обрушить в российскую историю щуплый или стройный мыслитель — карнавальная стихия, о которой размышлял ослепительный Бахтин, призванная сокрушать мощные бастионы, и не могла востребовать талантливого кузнечика или смекалистого мышонка — народ жаждал узреть могучую массу с могучей же пробивной силой. И он ее узрел в лице упитанного кинодокументалиста, прикинувшегося поначалу скромным молодым человеком. Потом, когда Партия с изумлением обнаружила, что перед нею вулкан, — было поздно. Огнедышащий кратер начал извергать на Партию и народ пьесы, сценарии, стихи, каламбуры, трактаты, задушевные беседы, зубодробительные письма Центральному телевидению, шутки, шуточки, байки, анекдоты, что-то по-русски, но что-то и по-итальянски...

Не имея полномочных прав на научно выверенный портрет Мастера, ограничусь еще одним крайне субъективным суждением. Несмотря на мое восхищение людьми, периодически впадающими в рабочее остервенение и трудовой фанатизм, не могу не заметить — как бы это назвать? — неоднозначность несравненного Мастера, умеющего вылавливать в своем подсознании осетрину как первой, так и второй свежести. Это не так плохо, как может показаться. Истинный Художник — тот, кто не брезгует поденщиной. Единственная мысль великого Белинского, с которой я согласен.

Эльдар Александрович, будучи в азарте, участвовал в написании пьесы «С легким паром!» (совместно с Э.Брагинским), которая, мягко говоря, не обогатила отечественную словесность и не стала национальной драматургической святыней. Но — редкое явление в искусстве! — один из соавторов об этом догадался раньше других. Дождавшись, когда творение с большим кассовым успехом прогремит практически по всем театрам страны, он приступает — на основании имеющегося сюжетного каркаса — к созданию принципиально иной драматургической материи. Вместо нахрапистого и эстрадного «С легким паром!» является изящная и остроумная «Ирония судьбы...».

Лично для меня по сию пору остается загадкой: каким образом можно свое собственное сочинение изменить столь разительным образом? Как можно в тобою же рожденном гадком утенке узреть белоснежного лебедя? Как можно столь расчетливо и одухотворенно выстроить актерский состав во главе с Прекрасной Незнакомкой? Барбара Брыльска — отнюдь не просто режиссерская находка. Вместе с музыкально-поэтическим одухотворением, посетившим Мастера, заграничное видение было призвано окончательно дистанцировать крупного советского общественного деятеля от его «легкого пара». Чудовищная режиссерская воля и щедрость! Чтобы так спланировать досконально выверенный драматургический процесс с пространными зонами для умопомрачительных импровизаций А.Мягкова и уговорить царицу Пугачеву спеть не своим голосом, точнее, собственным, но тем, которым она не пользуется, а хранит на черный день!..

И последнее. Очень личное. Мне дорого в кинематографе Рязанова и то, что никогда вместе с оператором (чаще всего В.Нахабцевым) он не вымучивал какую-нибудь закорючку в виде туманного блика в задымленно-шуршащей расфокусированной изморози и не замирал в связи с постигшим их ракурсом от получасового оргазма. Состоявшийся мастер хорошими кадрами не хвалится, они должны небрежно мелькать в щедром изобилии.

И самое главное: счастлив тот художник, который умеет почувствовать неосознанную потребность зрителя, став предтечей народного мышления. Рязанов несколько раз в жизни (что само по себе редкость) погружался в предощущение зрительской мечты, умел вобрать в

свое подсознание ту общественную энергетику, которая потом материализовалась им в явления национальной культуры. И как прекрасно, что редкая фантастическая работоспособность сочетается у Мастера с бесшабашным легкомыслием, искрометной легкостью. Он как бы говорит нам: «Да, работаю везде где захочу, иногда с удовольствием, а иногда и просто так, от нечего делать...» Впрочем, он мне этого не говорил, это я клевещу.

Как только младенца отрывают от груди — сразу можно показывать фильмы Рязанова: заинтересуется и будет взирать с радостным изумлением. Был свидетелем. Поэтому спасибо дяденьке Рязанову от имени тех, кто будет смотреть его фильмы потом, после нас, как смотрим мы сегодня волшебный «Цирк», «Волгу-Волгу», «Веселых ребят», Чаплина и «Чапаева», «Сердца четырех» или «Музыкальную историю».

ЛИЯ АХЕДЖАКОВА

Кино Рязанова — это миссия

— Критик Татьяна Москвина назвала Эльдара Рязанова народным гением. Как вы считаете, это правильное определение?

— Ну, во всяком случае, очень красивое и объемное. Наверно, и правильное.

— А что подкрепляет его, на ваш взгляд?

— Подкрепляет?.. Все, все зрители любят, ждут его, радуются ему, и не только у нас, а везде, куда двинулись наши граждане за последние годы. Любая разановская картина — всем подарок.

Эльдар Александрович как бы обласкивает очень широкую аудиторию. Конечно, есть критики, для которых то, что всем — подарок, лишь повод пожать плечами. Они признают лишь элитарное кино. Впрочем, и среди привередливых ценителей я не встречала никого, кто не поддался бы обаянию Рязанова.

У Пикассо однажды спросили, что в искусстве важнее — «что» или «как»? — кстати, вечный вопрос нашего соцреализма. Пикассо ответил: «Не «что» и не «как», а «кто». Рязанов — «кто»!.. Мне кажется, это миссия — работать на широкого зрителя, завладеть его доверием, внушить ему веру в себя. И Эльдар Александрович Рязанов как раз из таких художников.

Его последняя картина «Предсказание» — это подлинно гражданское деяние, своего рода поступок, акция. Объясню, почему. Вот тут я могу объяснить. Интеллигенция, которая очень верила в демократию, ждала ее и готовила для нее почву, наступая себе на горло и, жертвуя многим, наперекор своим упованиям оказалась в ситуации, когда в своем дворе страшно, в подъезде страшно, так же, как и пятьдесят лет назад, опасно о чем-то говорить — тебя за это могут убить, опасно вступать с кем-то в конфликт — можно получить бомбу в авто, а в виде предупреждения — проколотые шины.

Кстати, с Эльдаром Александровичем была такая история: у его автомобиля были выкручены болты, крепящие колеса, и если бы поехал на большой скорости, то просто бы погиб...

Я письма получала: «Будь ты проклята! Умрешь не своей смертью в подворотне! Из всех твоих пор будет сочиться кровь...» Мне глушитель тряпкой затыкали — чуть не взорвалась, прокалывали колеса, звонки жуткие!

Многие испытали жгучее разочарование. Наш город превращается в опасное для жизни место.

И вот появляется картина Рязанова «Предсказание». Она как бы в другой эстетике — нет веселости и легкости, импровизационности, каскада актерских находок.

Нужно ли это — чтобы комедиограф брался не за свое дело? Не знаю.

В «Современнике» Галина Борисовна Волчек в то же самое время ставит веселую комедию Александра Галина «Титул». Но в спектакле звучат столь драматические ноты, что они как бы и не вмещаются в рамки комедии, написанной в спокойно-застойные дни.

Наверно, такое закономерно: все мы испытали внутренний раздрай, утратили веру в демократию, жутковатую, какой-то фарс-гиньоль... Помрачнел Рязанов — не шутится, пропала беспечность...

И мы видим на экране кошмарные дворы, танки на улицах, квартиру, в которую входит хозяин, но и у себя в четырех стенах он не чувствует себя в безопасности. Жутко везде — дома, на работе, в аэропорту.

И только однажды в самом кромешном повороте фильма вдруг возникает очень смешной эпизод: диссидент предлагает герою совместное самосожжение. И когда герой отказывается, пришелец уходит с угрозами. Ясно, что кого-то он все-таки сожжет, акцию протеста совершит любой ценой.

— Но в картине, в которой вы, Лия Меджи-

довна, в последний раз снимались у Рязанова, — в «Небесах обетованных», режиссер использует прием из арсенала фантастического реализма для преодоления жизненной коллизии безысходности. Когда персонажи все вместе взлетают на паровозе в небо и вслед им летят бродячие собаки, — это ведь сказочный ход.

— Я поняла по-иному. И в сценарии, и в картине я восприняла этот эпизод как развернутую метафору. Нищие люди, жители большой свалки, свободные и голодные, должны покинуть эту землю, улететь на своем проклятом ржавом паровозе. У них «в коммуне остановка», а дальше — небеса обетованные. Они все должны растаять в мироздании — больше ни на что они не способны, как только освободить пространство для потомков. Может быть, те что-то изменят... Ну, не терпит нас эта земля, ну, не любит она нас, ну, изгоняет...

Такая вот метафора...

— А молодежь, идущая за нами, вы думаете, она лучше?

— Как сказать...

— Нет ли у них каинова родимого пятна, которое передалось от нас? Мы хоть не отвергали идеализм, пусть и ложный...

— Я надеюсь на тех, кому сейчас 3 — 5 — 6 лет. Тридцатилетние — люди перехода, звено между нами и теми, кто будет жить как-то иначе. Время проклятья, которому не знаю имени, лежит и на них. Нас влекли одни ложные маяки, их — другие.

— Я родом из Молдавии. Там бытует такая поговорка: «Шепте ань де акасэ» — «Семь лет дома». То есть человек определяется первыми годами, что проводит под родительским кровом.

— Согласна. Но я знаю чудную семью, где вырос дурной ребенок, дурной человек. Настоящий дьявол!

— Бывает.

— Да, да, дурной. А его все равно любят! И это не единичный случай. Целое поколение обмануто сытой, суетной, пустой жизнью: баксы, иномарки, казино, ночные клубы. Как «красиво»! А рядом — палачи, киллеры, на лице мешок, только глаза видны, такие крутые ребята из триллера.

— Но ведь общество само создает условия, в которых они приучаются к жестокости. Десять лет Афгана, через который прошли сотни тысяч...

— Ангола, Карабах, Приднестровье, Средняя Азия, Чечня...

— Достаточно один раз убить, пусть даже по приказу, преодолеть барьер, отделяющий жизнь от смерти.

— Я вообще думаю, что никто не виноват, а просто в мире, во Вселенной происходят какие-то истребительные процессы. Не только в России. Все сразу — Босния, Персидский залив, Кавказ... Это как землетрясение — Спитак, Мексика, Киото. Какое правительство тут виновато? Правда, строить надо честно. Не воровать. Тогда будет меньше жертв. Какие-то сполохи вдруг охватывают Землю — и пошло-поехало. Видимо, есть какие-то законы Вселенной... Все взаимосвязано. И когда-нибудь люди поймут, почему после Карабаха грянул дикий обвал в Спитаке, а на Украине прогремел Чернобыль, который нанес такую страшную рану всей Европе.

Я была в божественной Югославии. Рай земной! Почему все вдруг запылало? А теперь занялась по краям несчастная Россия, не дай Бог, пламя перекинется на основной массив...

— Но мы ушли в сторону от предмета разговора...

Вы привели мудрое суждение

Эльдар Рязанов и Валентин Гафт на съемках фильма «Небеса обетованные»

Пикассо. Давайте вернемся к этому «кто» применительно к Эльдару Александровичу Рязанову. Почему именно сей режиссер делает кино, которое смотрят миллионы?

— Такой талант у Рязанова — обладает народным юмором, чувствует зрителя и, видно, не отделяет себя от него. Как Чаплин.

— Легко заметить, что для вас упоительно сниматься у Рязанова. Что вам особенно близко в его художнической природе?

— Я никогда не анализирую любимых людей и не задумываюсь, почему люблю. Стоит ли задаваться вопросом, почему я обожаю фильм Данелии «Не горюй!»?.. Или «Берегись автомобиля» Рязанова? Люблю — и все. Смотрю и плачу. В них все — родное.

Приезжаю сниматься в Одессу. По ТВ показывают «Не горюй!». Лежу в своем номере в гостинице, смотрю телевизор и заливаюсь слезами, счастливыми слезами. Уже нет Закариадзе — так грустно.

Смотрю сейчас «Берегись автомобиля». Ну, обожаю! Но как грустно! Нет Смоктуновского... Нет Евстигнеева, нет Миронова. Какие артисты! Какое кино!

«Вино из одуванчиков», где сейчас снимаюсь, — в нем последняя роль Иннокентия Михайловича. Не озвученная...

— Я-то думал, что у Наумова — в «Белом празднике».

— Нет, нет. Последняя эта — у режиссера Игоря Опасяна. Он сыграл уход из жизни. И сыграл божественно. Может, это его лучшая роль за последние годы. Удивительно, как это у них обоих совпало — у Смоктуновского и Закариадзе в «Не горюй!»: сыграть уход из жизни — и уйти.

Но послушайте, какая со мной история приключилась. Поехала я на семь дней в Испанию — отдохнуть. Восхитительное местечко в Валенсии. И мы отправились на экскурсию в горы. Высоко в горы. На шикарном автобусе. Все люди из Москвы и Екатеринбурга. А по видео в автобусе пустили «Стариков-разбойников»: Аросева, Евстигнеев, Никулин. Кругом — горы, средневековая архитектура, а мы даже не глядим по сторонам. Я не могу сказать, что этот из рязановских — мой любимый фильм. Но такая ностальгия!.. Я смотрела и твердила про себя: «Боже мой, какие родные! Да это вся моя жизнь!..» Вот вам Рязанов.

Я впервые была в провинциальной, то есть той самой, сервантесовской восхитительной Испании. Но смотрела не в окно, а на экран.

— Социологи проводили исследование популярности режиссеров: просто в анкету был вставлен вопрос: «Ваш любимый режиссер?». И большинство зрителей назвали Эльдара Рязанова. Среди его почитателей главным образом женщины. Интеллигентные женщины. Со средним специальным образованием либо с высшим. В возрасте от сорока и старше. Чем это объясняется, по-вашему?

— Женщины больше всего нуждаются в утешении. А многие фильмы Рязанова — утешение. Это сказал Фазиль Искандер про «Небеса обетованные». Такова его художественная установка, хотя режиссер, наверное, ее для себя и не формулирует. «Небеса...», «Ирония судьбы...», «Старики-разбойники» — это все — «Не горюй!». Как любимые книги, которые перечитываешь всю жизнь.

— Но нас всегда воспитывали в том духе, что, дескать, утешение — это обманка. Помните, в школе, когда проходили «На дне»?..

— Да, да, про Луку — лукавого. Нет, Лука — это другое явление.

— Сейчас изменилась и трактовка Луки.

— А для меня он никогда не был обманщиком. Почему в храм идут, к батюшке? Идут за утешением, за просветлением.

— Лия Меджидовна, вы ведь у многих уже режиссеров снимались?

— Да. Не так много снималась, но у многих... (*Улыбается.*)

— И потом у вас есть возможность сравнивать с театром. Выделяете ли вы Рязанова?

— У каждого актера есть учителя, которые помогли что-то понять в профессии, не стать жертвой своей индивидуальности, не заштамповаться. Так получилось, что в театре меня многое связывает с Виктюком. Но мы с ним расстались чужими людьми. С Эльдаром Александровичем и с Галиной Борисовной Волчек мы остаемся друзьями. Значит, поработаем еще вместе.

— Для меня неожиданно, что вы с Виктюком находили общий язык. Мне кажется, он режиссер исключительно формы. И очень расчетливой формы.

— Да. Я сама люблю форму. И потом он глубокий и серьезный мастер. Но сейчас дал слабину, по-моему. Он привел на сцену всех этих «толиков», этих «светочек» — выкормышей коммуналок. Режиссер хорошо их знал, потому что сам был оттуда.

С годами он как-то изменил самому себе. Впрочем, профессионализм не покинул его, он блестящий художник. Правда, чрезмерно увлечен коммерческим искусством. Никогда ему о том не говорила, и случая не представлялось. Да он в этом и не нуждается.

— А чему вас научил Рязанов?

— Они с Виктюком оказались, как ни странно, на одной трассе — каждый рыл тоннель со своей стороны.

— И встретились?

— Как два поезда: один из пункта А, другой — из пункта Б. Они шли навстречу один другому, но проскочили мимо... Еще одна, если хотите, метафора.

— Вы ведь попали к Рязанову опытной актрисой?..

— Ничего подобного. Наоборот. Я была приготовишкой. Это было очень давно. Да и к Виктюку пришла неопытной актрисой.

— Позади ведь был ГИТИС, и вы уже проработали в театре...

— Ну, мало ли что!.. Можно прокуковать сорок лет в театре и не иметь школы, и не быть ни к чему готовой и вообще до старости оставаться непроклюнувшимся ростком...

— Кажется, вы из актерской семьи?

— Я из актерской семьи.

— Так что вы выросли на театре.

— Я говорю сейчас о профессионализме, об умении. Это сложнейшие вещи, которые, может быть, постигаются иногда к концу. Иногда слишком поздно.

— А как он вас учил — Эльдар Рязанов? Объяснял? Или просто своим присутствием что-то вам открывал? Расскажите об этой «кухне», если можно, поднимите полог для непосвященного.

— Вы знаете, я не умею теоретизировать.

— Общее свойство художников — они люди практические, дело делают. Но вы же...

— ...не знаю. Не могу рефлексировать на такие темы. Я один раз снималась у Эфроса. Каким образом он добивался, чтобы я стала в один ряд с его актерами?.. Ума не приложу! Создал условия, в которых иначе нельзя было... Произнес две-три фразы, и они остались для меня на всю жизнь. Вот как Гафт вдруг однажды по телефону: «Лилек, ты гениально играешь! Но кончай играть репризы. Играй судьбу».

— И что-то в вас перевернулось?..

— Просто — запомнилось. Я репетировала «Коломбину». Что-то происходило... Не поддается анализу... Один говорит слова, другой — создает обстановку, в которой невозможны репризы и в которую погружаешься так, что горло перехватывает, что сердце начинает биться и кровь приливает к лицу. Ну, не знаю...

Можно найти некую лазейку и прожить в искусстве очень даже благополучно, щадя свои нервы и душу, затрачиваясь только физически, но никогда не растравляя раны и боль...

— Зритель это чувствует? Или его можно обвести вокруг пальца?

— Можно, можно.

— На одной технике?

— Не только на технике. Обходя за сто километров гиблые места... Знаете? Но «мы пойдем другим путем»... Не открывая двери, которые надо вышибать.

— Вы стоите по одну сторону камеры, по другую стоит Рязанов. Так? И он же видит, еще до того, как это запечатлено на пленке, он видит, что там будет...

Э.Рязанов и И.Костолевский на съемках фильма «Гараж»

— Не всегда.

— Да? Мне кажется, что бывают случаи, когда актер настолько уверен в своей самодостаточности, что он просто...

— ...но для этого и существует режиссер!.. Для чего глаза режиссера? Он либо должен от меня избавиться, если я начну его давить и завлекать не в ту степь, либо он все равно должен быть сильнее меня, не позволяя самообольщаться, врать, извращать художественную идею (если, конечно, она была). Есть режиссер. Я полностью в его руках, пусть даже и предстану в невыгодном для себя свете. Доверяюсь ему — и все тут.

— Вы смотрите в глаза Рязанова, когда снимаетесь у него?

— Нет.

— Чувствуете, как он реагирует? Как узнаете, что делаете то, что надо ему?

— Не заставляйте меня прибегать к притче с сороконожкой. Я никогда не препарирую процесс, потому что как только начинаешь в нем копаться, все исчезает. Но нужно готовить себя, чтобы включилось бессознательное. Через самоотдачу приходит «чудотворство».

— Как готовиться? Погружаясь в текст, репетируя?..

— Действует сама атмосфера сцены, съемок. Сам режиссер, с которым работаешь, партнеры, те прошлые роли, где какие-то ступеньки прошел, маленькие победы над собой...

— Но случается, режиссеры эксплуатируют уже наработанное вами. Вам это тяжело?

— Маленькие победы над собой — это и есть способность освободиться от наработанного, вырваться на волю — в свободный полет.

— И какие ориентиры в таком полете? Вот вы уже парите. Вас может занести, унести куда угодно.

— Уносит нездоровых, психически больных. Для меня свобода — это когда я себя не окорачиваю, когда внутренний самоконтроль отпускает меня и я не дергаю себя каждую минуту, когда свободно текут слезы, когда сжимается сердце, когда вдруг думать начинаешь от имени персонажа. Наверное, это сродни медитации. Во всяком случае, когда отпустишь себя, появляются совершенно неожиданные краски, их не надо заготавливать.

Это как в джазе — импровизация в квадрате.

Свобода — это когда твой саксофон играет так, как никогда не играл, и с тобой еще пять саксофонов поют, каждый поет свое, а потом опять оказываются вместе, поют об одном.

С Рязановым на съемочной площадке мы общаемся почти безмолвно — как те джазисты-импровизаторы. Мы понимаем друг друга с полувзгляда, с полуслова. Этот наш общий язык — чаще всего — очень веселый. Очень легкий. Душевно легкий...

«ДОРОГА ИМЕНИ ОКТЯБРЯ» (совместно с Л.Дербышевой). ЦСДФ. 1951. Документальный фильм, посвященный столетию первой русской железной дороги между С.-Петербургом и Москвой.
«НЕДАЛЕКО ОТ КРАСНОДАРА». ЦСДФ. 1952. Документальный фильм о нефтяниках Кубани.
«ТВОИ КНИЖКИ» (совместно с З.Фоминой). ЦСДФ. 1953. Документальный фильм о Неделе детской книги в 1953 году.
«ОСТРОВ САХАЛИН» (совместно с В.Катаняном). ЦСДФ. 1954. Документальный фильм о жизни далекого острова.
«ВЕСЕННИЕ ГОЛОСА» (совместно с С.Гуровым). «Мосфильм». 1951. Фильм-концерт.
«СЧАСТЛИВАЯ ЮНОСТЬ» (совместно с С.Гуровым). «Мосфильм». 1955. Фильм-концерт.
«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ». «Мосфильм». 1957. Диплом XI МКФ в Эдинбурге (1957). Главный приз ВКФ в Москве (1958).
«ДЕВУШКА БЕЗ АДРЕСА». «Мосфильм». 1958.
«ЧЕЛОВЕК НИОТКУДА». «Мосфильм». 1961.
«КАК СОЗДАВАЛСЯ РОБИНЗОН» (по одноименному рассказу И.Ильфа и Е.Петрова, новелла в фильме «Совершенно серьезно»). «Мосфильм». 1961.
«ГУСАРСКАЯ БАЛЛАДА» (по пьесе А.Гладкова «Давным-давно»). «Мосфильм». 1962. Диплом III МКФ комедийных фильмов в Вене (1963).
«ДАЙТЕ ЖАЛОБНУЮ КНИГУ». «Мосфильм». 1965.
«БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ». «Мосфильм». 1966. Диплом XX МКФ в Эдинбурге (1966), диплом XIII МКФ в Сиднее (1966).
«ЗИГЗАГ УДАЧИ». «Мосфильм». 1969.
«СТАРИКИ-РАЗБОЙНИКИ». «Мосфильм». 1971.
«НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ИТАЛЬЯНЦЕВ В РОССИИ». «Мосфильм», при участии Италии. 1974.
«ИРОНИЯ СУДЬБЫ, ИЛИ С ЛЕГКИМ ПАРОМ». Телефильм. 1975. В прокате — 1976. Государственная премия СССР (1977).
«СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН». «Мосфильм». 1977. Государственная премия РСФСР (1979).
«ГАРАЖ». «Мосфильм». 1980.
«О БЕДНОМ ГУСАРЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО». Телефильм. 1980.
«ВОКЗАЛ ДЛЯ ДВОИХ». «Мосфильм». 1983.
Приз XVI ВКФ в Ленинграде (1983) за вклад в развитие советской кинокомедии.
«ЖЕСТОКИЙ РОМАНС» (по мотивам пьесы А.Н.Островского «Бесприданница»). «Мосфильм». 1984. Главный приз X МКФ в Дели (1985).
«ЗАБЫТАЯ МЕЛОДИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ». «Мосфильм». 1987.
«ДОРОГАЯ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА» (по одноименной пьесе Л.Разумовской). «Мосфильм». 1988.
«НЕБЕСА ОБЕТОВАННЫЕ». «Мосфильм». 1991. Шесть профессиональных призов «Ника» за 1991 год.
«ПРЕДСКАЗАНИЕ». «Мосфильм», совместно с Францией. 1993.

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ

Я все еще, как прежде жил, живу...

СТИХОТВОРЕНИЕ ЭЛЬДАРА РЯЗАНОВА, ПЕРЕДАННОЕ В «ИСКУССТВО КИНО» СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ РУБРИКИ «АНТОЛОГИЯ»

Я все еще, как прежде жил, живу,
а наступило время отступленья.
Чтобы всю жизнь держаться на плаву,
у каждого свои приспособленья.

Я никогда не клянчил, не просил,
карьерной не обременен заботой.
Я просто сочинял по мере сил
и делал это с сердцем и охотой.

Но невозможно без конца черпать —
колодец не бездонным оказался.
А я привык давать, давать, давать.
И, очевидно, вдрызг поиздержался.

Проснусь под утро... Долго не засну...
О, как сдавать позиции обидно!
Но то, что потихоньку я тону,
покамест никому еще не видно.

Богатства я за годы не скопил,
порою жил и трудно, и натужно.
В дорогу ничего я не купил.
Да в этот путь и ничего не нужно.

Все фотографии в рубрике — из семейного альбома Э.А.Рязанова

В сторону продюсерской модели

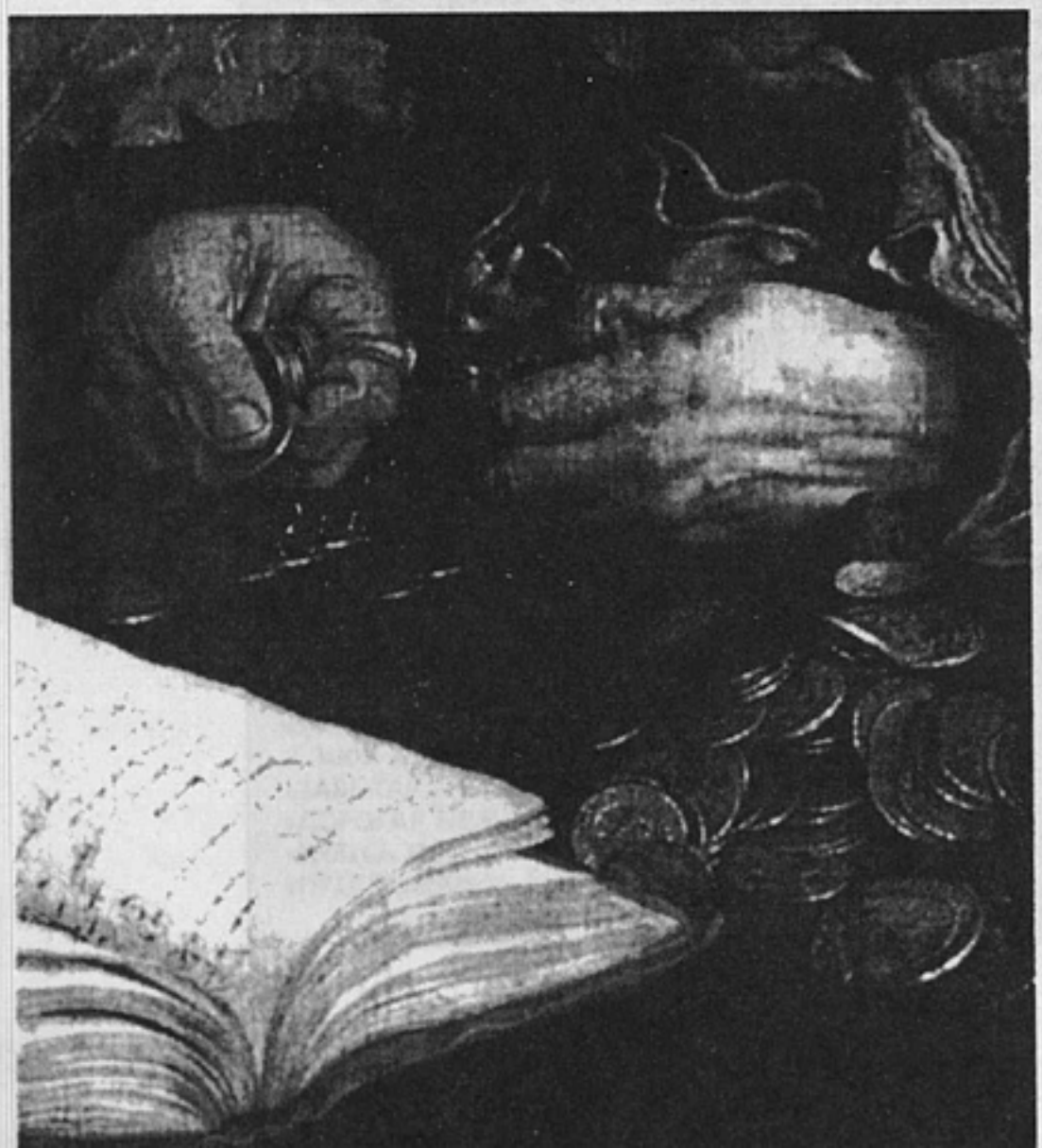
На протяжении десятилетий мы стеснялись признать, что искусство стоит денег. А кинематограф — по-настоящему больших, поскольку является отраслью индустрии, производящей продукты массового потребления. «Потребление», «затраты», «прибыль», «инвестиции» — эти понятия в применении к столь эфемерной материи, как художественная деятельность, казались кощунственными для любого интеллигента. В России легче примириться с экономикой как придатком авторитарной политики, чем относиться к ней как к самодостаточной силе. Поэтому у нас, начиная с 30-х годов, и не принимались в расчет соображения финансовой выгоды. За идеологические промахи наказывали, а за экономические просчеты — никогда.

Постперестроечный квазирынок изменил прежние связи и способы действия. Кто-то должен был вместо высокопоставленных чиновников взять на себя право на ранее считавшиеся второстепенными, непрестижными хозяйственные решения. И так как режиссер по одним причинам, директор студии — по другим уже не справлялись с этой задачей, возник персонаж (слепок западной жизни), который и присвоил себе малопонятное наименование — «продюсер». Все осознавали, что без новой профессии не обойтись, хотя и не были осведомлены о ее прерогативах.

Кто же такой продюсер? Влиятельный представитель публики в стане авторов фильма? Человек, отвечающий перед инвесторами за эффективность вложения денег в данный проект? Цензор, бдительно контролирующий полет дорогостоящей фантазии художника? Или главный организатор сложного технологического процесса, мотором которого является рынок?

В России, как водится, все эти функции либо реализуются только отчасти, либо попросту перепутаны. Рынок культуры продолжает быть по существу пародией на саму идею рынка, а следовательно, и продюсер выполняет роль скорее местоблюстителя искомой профессии. Казалось бы, с точки зрения здравого смысла, который в этом пространстве неизменно погашается, очевидно, что художники в нынешней расхлябанной неструктурированной ситуации нуждаются в надзоре со стороны человека, всецело отвечающего за кинопроект. Без этого нет и не может быть даже намека на успех, не только финансовый, но и, конечно, творческий.

Видимо, не случайно профессия «продюсер» не упоминается в списке авторов картины, который регистрируется в специальном удостоверении Роскомкино.



Эти люди не участвуют в работе жюри, распределяющем государственные субсидии. Судя по социологическим опросам, продюсеры, вернее, те, кто так себя называет, не попадают в состав лиц, определяющих общественное мнение в отечественном кино. Создается впечатление, что сами кинематографисты пока еще не рассчитывают на укорененность этой профессии в качестве действительно авторитетной, определяющей помимо своего прямого предназначения — добывания денег — и нечто более важное.

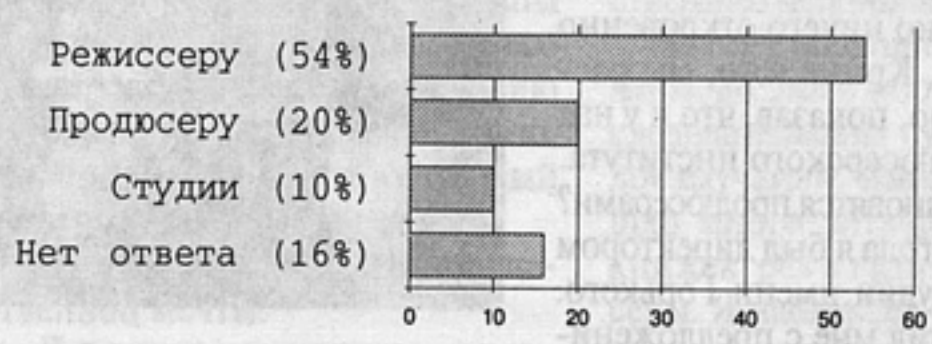
Каковы перспективы медленного дрейфа нашей киноиндустрии в сторону продюсерской модели кино? В этом номере мы хотим представить продюсеров из России, стран СНГ, Западной Европы и США. Кто они? Каков их способ мышления? Какие проблемы приходится им решать сегодня? А по сути, необходимо получить ответ всего лишь на один вопрос: есть ли альтернатива продюсерскому кино?

Даниил Дондурей

Опрос лидеров общественного мнения кинематографистов проведен по заказу журнала «Искусство кино» в апреле 1995 года информационно-аналитической фирмой «Дубль-Д»

Оказывают ли продюсеры реальное влияние на кинематографический процесс в России?

Как вы считаете, кому в первую очередь должны выдаваться государственные дотации на производство фильмов?



Назовите имена трех кинематографистов, которых вы могли бы отнести к российским продюсерам?

ЮРИЙ РОМАНЕНКО:

«Поживем — увидим»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Л. МАЛЮКОВА

Юрий Романенко — генеральный директор одной из первых независимых киностудий «Фора-фильм». За время существования студией снято двадцать четыре художественных, пять документальных и один анимационный фильм.

Юрий Романенко и Андрей Разумовский

Лариса Малюкова. На последней «Нике» вы и Андрей Разумовский были названы лучшими продюсерами года. Для вас это было неожиданностью или закономерностью?

Юрий Романенко. Признаюсь, результаты голосования жюри можно было предугадать. Видимо, нас назвали, потому что мы были первыми. Таким образом была отдана дань профессиональному постоянству, чистоплотности. Ведь мы не сделали в кино ничего откровенно грязного, неприличного. Кроме того, мы раскрутили это нелегкое дело, показав, что и у нас возможно создание продюсерского института.

Л.Малюкова. Как же становятся продюсерами?

Ю.Романенко. До 1988 года я был директором съемочной группы на студии имени Горького. Однажды Андрей позвонил мне с предложением сделать первую кооперативную киностудию. В каком-то смысле мы были антиподами: я — администратор, он — режиссер. Мне показалось, что судьба подарила мне шанс сойти в возрасте 50 лет с проторенной дороги, развернуть что-то новое. И, отбрасывая внутренние сомнения, я решительно ушел со студии Горького.

Л.Малюкова. Тогда, наверное, это представлялось, во-первых, поступком, во-вторых, странным. Ведь ушли вы практически в никуда.

Ю.Романенко. Именно так. Кроме насмешек, мы ничего не слышали. Но мы уже отплыли от берега.

Л.Малюкова. Отчего же «кооператоры» начали с неприбыльного «Галича»?

Ю.Романенко. Мы решили параллельно делать сразу две картины. «Александр Галич. Изгнание» — с целью заявить «марку», в заботе о престиже студии. И первую коммерческую ленту «За прекрасных дам!». Было это в 1988 году... И сняли мы ее всего за 160 тысяч...

Л.Малюкова. Которые моментально округлились нулями.

Ю.Романенко. А уж на деньги, собранные фильмом, сразу запустили четыре картины. И пошло в накат — до 1991 года практически без больших проблем. Фильмы запускались, и при благоприятных обстоятельствах они приносили нам пять, а то и шесть бюджетов, менее удачные — два бюджета.

Л.Малюкова. Теперь, наверное, «малоудачное» удвоение представляется почти коммерческим триумфом...

Ю.Романенко. Практически недостижимым.

Л.Малюкова. Несколько мне известно, вы настойчиво пытаетесь хотя бы изредка заниматься меценатством, то есть вкладывать деньги в заведомо некоммерческие проекты?

Ю.Романенко. Пытаясь с первого шага не прерывать эту линию, мы довольно охотно уча-

ствовали в создании таких фильмов, как «Дамский портной», «Десять лет без права переписки», «Сукины дети».

Л.Малюкова. Неужели приличная картина обречена на провал в прокате, с точки зрения кассы?

Ю.Романенко. Знаете, эти «приличные» фильмы мы делали, когда уже весь советский прокат неуклонно сползал к своему закату.

Л.Малюкова. И в такое сумеречное время вы спонсировали некоммерческие работы?

Ю.Романенко. Наверное, просто по инерции. У нас было еще много денег, и до конца мы не понимали всей угрозы глобального оползня, который в конечном счете увлек с собой весь прокат да и весь кинематограф. Более того, признаюсь вам по секрету, что первыми, придумавшими покупать западные фильмы, продавать и прокатывать их, минуя распределительные структуры, типа «рудневской», были мы. И я этот довольно успешный бизнес собственными руками закрыл. Мне казалось очевидным: еще полгода и российского кино не будет, мы сами разрушим его. С минуты на минуту я ждал реакции, каких-то карательных мер по отношению к подобному бизнесу. Однако минуты эти превратились в годы, а мер до сих пор нет как нет. Я оказался набожнее папы Римского. И все же ничуть не сожалею, что ушел из бизнеса, провоцирующего экспансию дешевого во всех отношениях заморского кино.

Л.Малюкова. Продюсер — это «крестный отец» в кинематографе?

Ю.Романенко. По-моему, это способ осуществления собственной мечты.

Л.Малюкова. Довольно романтично, но туманно...

Ю.Романенко. Нет, вполне реалистично. Твои взаимоотношения с миром, эстетические и нравственные потрясения могут воплотиться с помощью какой-то истории, случайно услышанной и разбудившей твою фантазию, с помощью сценария, прочитанной книги. Ты делишься своими мыслями со сценаристом, режиссером, и постепенно эта аморфная, нереальная субстанция начинает обрастать плотью, напитывается энергией многих творческих людей, в конечном счете вполне материально закрепляясь химическим раствором на целлулоиде. Ты находишь способ финансирования, помогаешь осуществить съемочный процесс... Это как бы идеальный образ продюсерской деятельности. В реальности же возможны варианты. Приходит, к примеру, режиссер с готовым сценарием, со сложившимся представлением, как делать фильм. И ты уже размышляешь, взвешиваешь: что за режиссер, каков сценарий, насколько интересен весь проект...

Л.Малюкова. Режиссер приходит как проситель, и вы нанимаете его на работу?

Ю.Романенко. В общем, да...

Л.Малюкова. Каковы же приоритетные мотивы, склоняющие чашу весов к «за» или «против»?

Ю.Романенко. Прежде всего личность режиссера и качество сценария.

Л.Малюкова. Вы оцениваете качество сценария с точки зрения коммерции или по эстетическим критериям?

Ю.Романенко. Смотря какой режиссер пришел, к чему он склонен: делать авторское кино или коммерческое.

Л.Малюкова. Среди режиссеров бытует мнение, что продюсера надо обязательно уметь обманывать.

Ю.Романенко. Все это отзвуки прошлого. Я работал на студии с Володей Грамматиковым и был случайным свидетелем одного «урока»: он объяснял молодому коллеге, как научиться «давить» администрацию, чтобы она всегда чувствовала себя виноватой. Такая вот регулярная игра. Шпынять администратора представлялось хорошим тоном, чтобы он всегда, ощущая собственную неполноценность, был в напряжении.

На студию я пришел совершенно из другого мира, до этого много лет плавал на научно-исследовательских судах. И в кино меня «занесло» случайно. Вместе со мной на студию пришло много энтээровцев, которые прочитали книжек раз в пять больше, чем многие режиссеры. Я наблюдал, как незаметно чувство превосходства у режиссеров таяло. Новые директора могли дать фору и в остроумии, и в интеллектуальных спорах. Но эта исторически закрепленная привычка пренебрежения к администрации удивительно живуча, потому что большинству режиссеров удобней и приятней рассматривать и продюсера, и директора картины как некий обслуживающий творца персонал.

Л.Малюкова. Но многие режиссеры сегодня рассуждают иначе: «Я сам пошел и достал денег. Зачем мне вообще продюсер?»

Ю.Романенко. Правильно. Просто неосознанно он сам выступил в роли продюсера: придумал проект, решил вопрос финансирования, осуществил его реализацию. Другое дело, что, осуществляя эти две функции одновременно, он тратит сил и времени в два раза больше. Это не оптимальный путь, но вполне возможный.

Л.Малюкова. И все же спустимся с небес на землю, от романтической трактовки профессии

к нашим печальным будням, в которых отношения между режиссерами и продюсерами складываются отнюдь не безоблачно. Вы заметили, что рубрики в киноизданиях, именуемые раньше «репортаж со съемочной площадки», совершенно вытеснены если не «вестями с фронтов», то по меньшей мере «судебной хроникой»?

Ю.Романенко. Мы в начале пути. Еще весьма расплывчаты представления о цивилизованном деловом сотрудничестве. Это касается всех сфер, в том числе и кинематографа.

Л.Малюкова. В чем же причина конфликтов людей, которых Годар называл отцом и матерью фильма?

Ю.Романенко. Деньги. Только деньги. Представьте себе: есть смета на картину. Режиссер охотно, с видимым удовольствием черпает из нее, давая волю фантазии и импровизации. Начинается перерасход по смете, денег не хватает даже на завершение фильма, не говоря уже о гонорарах. Конфликт закручивается спиралью. Продюсер спрашивает: «Почему же ты не снимаешь, как написано в сценарии?» На что получает старый, как кино, ответ: «Ты не на макаронной фабрике! Не мешай творить». По сценарию двое влюбленных разговаривают за столом в комнате. Это одна сцена. Но если в это время за окном проходит колонна танков и бэтээров, как сымпровизировал режиссер, — это совсем другое и стоит в десять раз дороже.

Мне взаимоотношения продюсера и режиссера, во всяком случае у нас, больше напоминают жизнь молодоженов. Ведь самые бурные конфликты происходят в начале семейной жизни. Потом, с годами, острые углы сглаживаются, каждый занимает свою нишу. Внешне все выглядит мило и заманчиво, что же происходит на самом деле — никто не знает. Вот так и с режиссером.

Л.Малюкова. На Западе эти отношения установились и поэтому складываются иначе?

Ю.Романенко. Мне трудно сказать. И там все не так гладко, случаются скандалы, снимают с картин режиссеров. История конфликта Кончаловского со Сталлоне на самом деле одна из рядовых. И знаем мы ее только потому, что произошла она с Кончаловским. А так, Голливуд постоянно бурлит, кто-то скандалит, расходится, предъявляет взаимные иски...

Л.Малюкова. В чем же существенное отличие нашего профессионального продюсера от западного?

Ю.Романенко. В работе западного продюсера все понятно, разложено по полочкам от «а» до «я». Другое дело, получится ли все так, как задумано, но он знает каждый свой последующий шаг. Ему не приходится импровизировать ежеминутно, потому что ежеминутно меняется до неузнаваемости ситуация: в съемочной группе, в кинематографе, в экономике, в стране... Отношения с режиссером, с актерами там расписаны, как по нотам. Все знают — сколько должны получать, как работать. А у нас приходит начинающий актер и говорит: хочу получать, как в Америке, две тысячи долларов за съемочный день.

Л.Малюкова. В чем вы видите недостатки, слабые стороны в деятельности отечественных продюсеров?

Ю.Романенко. Прежде всего малый опыт. Идет процесс накопления, кристаллизации. И каждому приходится импровизировать на ходу, надеясь на интуицию, учиться на собственном опыте. Это неизбежно. Имея личный опыт, приобретенный на тридцати фильмах, я бы затруднился точно сформулировать, что такое продюсер в России и как научиться этому делу. Сегодня эта профессия инвариантна, каждая ситуация не повторяется, каждый раз приходится принимать совершенно новое решение, а результат просчитать невозможно.

Л.Малюкова. Но вот и у нас появились знаменитые западные продюсеры, среди них Серж Зильберман, Марк Рюскар, Марин Кармиц. И что же? Один скандал громче другого, подчас история взаимоотношений создателей фильма затмевает его экранную судьбу или коверкает ее, как в случае с Хамдамовым.

Ю.Романенко. Думаю, все это, к сожалению, закономерно. Пока не сблизились наши представления о желаемом и реальном, не уменьшилась «дистанция огромного размера» между ними. Надеюсь, это вопрос времени. Со временем и к нам будут относиться иначе. Вы не поверите, первые полтора года половина рабочего дня у меня уходила на разговоры. Приходили десятки иностранных продюсеров, каких-то агентов, проекты сыпались пакетами. И вся эта круговерть никак не смыкалась с практикой, хотя и многому нас научила. Потом нас пригласили в Лос-Анджелес, где принимали в качестве первых русских продюсеров на самом высоком уровне, представляя всей продюсерской элите. И снова масса предложений, одно заманчивей другого, гигантские проекты, звездные имена...

Л.Малюкова. И все уходило в пар?

Ю.Романенко. Еще хуже, превращалось в анекдот. Вот один. На Московском МКФ Софи Лорен поделилась с Андреем своей мечтой сыграть Анну Каренину. Андрей, естественно,

поддержал ее в этом благородном стремлении. И что же вы думаете: через некоторое время мы получаем факс: «Прошу приехать для обсуждения проекта «Анна Каренина», предоставляю карт-бланш [...] Карло Понти». Летим в Рим. На следующее утро нас привозят к нему. На отдельном лифте мы поднимаемся на крышу, усеянную садами, со шныряющей туда-сюда челядью в черном. Карло Понти сообщает нам, что Софии нет, но каждый день она звонит из Нью-Йорка, беспокоясь за судьбу проекта. «Я решил осуществить его с вами, — продолжает он, — будем сопродюсерами. Сценарист, оператор, а возможно, и режиссер должны быть русскими, чтобы сохранить дух произведения. Вы можете заказать качественный сценарий? Готовьте смету». Все прекрасно. Утром следующего дня звонок: «Карло снова хочет встретиться с вами». Мы удивлены, вроде бы все оговорено. «Да, — словно подхватывает он наши мысли, — вчера мы все решили. Но все же следует кое-что уточнить. Пусть сценаристом, а также режиссером и оператором будет итальянец. Давайте изменим смету...» В это время раздается телефонный звонок. Переводчица объясняет нам, что звонит София, интересуется результатами переговоров. Карло Понти возвращается, опять что-то многословно объясняет, и я отчетливо понимаю, что никакого кино он и не собирался делать. Утомленный кинематографическими домогательствами Софии, он решил таким хитрым способом утешить ее сердце, тоскующее по русской классике. А мы как игрушки для избалованного ребенка — папа может себе это позволить...

Л.Малюкова. Но ведь они вкладывают реальные деньги в российские фильмы, финансируя, в частности, молодых режиссеров: Тодоровского, Дыховичного, Лунгина...

Ю.Романенко. Они ничего не вкладывают. В Тодоровского «вложили» государственные деньги, квоты специальных национальных фондов. Все охотно тратят государственные деньги. О благотворительности из собственного кармана я что-то не слышал. После работы над огромным проектом «Нефертити», который мы делали вместе с французами и итальянцами, окончательно спала романтическая пелена. Мы же все были романтиками! Нам говорили: «Как вы делаете бизнес? Вот на Западе по звонку миллионные сделки заключают». И мы верили. Бóльших жуликов я не видел. По сравнению с ними мы просто честные педанты, законопослушные благороднейшие люди. Хотя в нашей профессии необходимо если не обманывать, то во всяком случае лавировать.

Л.Малюкова. Однако Серж Зильберман заявляет, что прогорел, потратив колоссальные суммы на Хамдамова.

Ю.Романенко. Потратил не с целью покутить, а рассчитывая прилично заработать. Вложение денег всегда связано с риском.

Л.Малюкова. Юрий Михайлович, а может быть, России вообще не нужны продюсеры, столько лет обходились без них. Если нас так трудно «понять умом» и если до сих пор, даже в рыночной ситуации, «штольцы» не в чести.

Ю.Романенко. Как же будет создаваться кино? Я просто не вижу иного пути. Если мы вернемся к прежней распределительной системе, продюсерская деятельность окажется лишней, уместны будут лишь директора. Сегодня человек, загоревшийся проектом, способный найти под него деньги, хотя бы деньги, — необходим. Но, конечно, продюсер, берущий на себя только финансовые проблемы, — это слабый продюсер.

Л.Малюкова. А в чем тогда принципиальное отличие директора от продюсера?

Ю.Романенко. Вот стопка сценариев. Когда я был директором, единственное, что я мог себе позволить, — это многократно перечитывать понравившийся мне сценарий. Сегодня из этой книжечки я могу сделать кино. От меня, как от директора, ничего не зависело. Мне всё сверху «назначали»: вот тебе фильм, режиссер, съемочная группа... Меня самого «назначали».

Л.Малюкова. Структуры, обладающие значительными денежными суммами, представляются мне в подавляющем большинстве довольно специфическими организмами, живущими по каким-то своим, лишь им ведомым законам. Насколько вы щепетильны в выборе партнера?

Ю.Романенко. Отношения подчас выстраиваются в жанре комедии. Приходит молодой человек, почти мальчик, разбогатевший на торговле сигаретами. У него роман с неудавшейся актрисой: «Вот деньги, вот — жена, то есть актриса на главную роль. Сделайте мне кино». И что вы думаете, сейчас такое кино закончено, правда, не на нашей студии.

Л.Малюкова. Ну, а если актриса профессионально не состоятельна?

Ю.Романенко. Это уже работа режиссера. Кстати, в данном случае «мальчику» с режиссером явно повезло.

Л.Малюкова. И все же вы ускользаете от ответа. Слух об отмывании в кино «грязных», криминальных денег весьма распространен. Вам все равно — каков источник дохода?

Ю.Романенко. Честно говоря, мне никогда подобного не предлагали. Нет, нет, однажды

пришла дама вне размеров и вне возраста и привела за руку выпускника ВГИКа. Представив его в качестве возможного режиссера, а затем выставив за дверь, она интимно сообщила мне, что имеет миллиард. Три года назад эта сумма действительно производила впечатление. «Завтра я перевожу его на ваш счет, а через два года вы возвращаете мне 700 миллионов наличными». У меня от ужаса все внутри сжалось...

Л.Малюкова. Кто для вас авторитет в профессии?

Ю.Романенко. К сожалению, это все из области теории. Увы, я никогда не работал с выдающимися продюсерами. Недавно на съемочной площадке я сотрудничал с довольно известным итальянским продюсером Энцо Перри. Он поразил меня искусствоведческой дотошностью, знанием истории, культуры Египта — мы делали фильм «Нефертити»...

Л.Малюкова. А с финансовой точки зрения?

Ю.Романенко. А с финансовой точки зрения банальная ложь — как всегда. Нас снова обманули. Фильм не вышел, потому что один из сопродюсеров объявил себя банкротом. В общем, обычная ситуация... Самой талантливой продюсерской работой мне представляется деятельность Спилберга.

Л.Малюкова. Вы имеете в виду «Список Шиндлера»?

Ю.Романенко. Конечно. Сделать, в общем-то, хорошее советское кино, но так просчитать, организовать прокатную рекламную кампанию и в конечном счете заинтересовать, заинтриговать сытую Америку ужасами концлагерей мог только величайший продюсер. Точнейший психологический прогноз: чтобы сосед не отвадил соседа: «Не ходи, сердце рвется», а напротив, всячески нахваливал бы фильм. А вот спроси меня как продюсера: «На какой фильм сейчас бы пошел народ?» Я бы глупо улыбнулся и развел руками.

Л.Малюкова. Думаете в нынешней ситуации все же реально сделать картину, способную вернуть в кинозалы миллионы вчерашних почитателей кино?

Ю.Романенко. Мне кажется, да. Но для этого надо быть Спилбергом. Вот идеальное, хотя и вполне реальное, прочтение профессии: точно проанализировав ситуацию на рынке, предугадать ожидания зрителя.

Л.Малюкова. Кто из российских продюсеров работает, на ваш взгляд, достаточно профессионально и интересно?

Ю.Романенко. Результаты прошлогоднего «Зеленого яблока» кажутся мне очевидными и объективными. Это Игорь Толстунов. Я вижу фильмы достойного уровня, вышедшие из его рук, понимаю, что он обладает умением выстраивать взаимоотношения с людьми, энергией, обаянием, и, что весьма немаловажно, он — молод, следовательно, у него есть перспектива. Мощный продюсерский потенциал, на мой взгляд, и у Сергея Жигунова. Оцениваю масштабность его замыслов, хотя не всегда понимаю конкретных методов и мотивов работы. Но, по моим субъективным ощущениям, и у него интересное будущее.

Л.Малюкова. Для вас первостепенным является кассовый заказ?

Ю.Романенко. Несомненно, это основной критерий.

Л.Малюкова. Но возможно ли сегодня получить «кассу» при бюджете фильма, близком к миллиарду?

Ю.Романенко. Думаю, что уже практически нереально. На эту тему мы в последнее время спорим с Андреем Разумовским. Сейчас вот закончил съемки Д.Астрахан. Я с самого начала был против проекта «Все будет хорошо». Мне представляется, что коммерческий режиссер должен быть совсем другого класса. Здесь же в каждом кадре я вижу театральную придумку. Коммерческая перспектива проекта соответственно не кажется мне радужной. Но Андрей был так увлечен этой идеей!.. И за семь лет мы научились не конфликтовать, взаимно уступать... «Екатеринбург Арт» изъявил желание купить фильм. Так что жизнь покажет, насколько «все будет хорошо».

Л.Малюкова. Ваша интонация навевает воспоминание о песенке про «прекрасную маркизу», у которой все было хорошо... Ведь если производство фильма уже дороже западного, в чем целесообразность запуска новых картин?

Ю.Романенко. Реалии таковы, что вернуть затраты невозможно, во всяком случае, я не вижу такого пути...

Л.Малюкова. Какой же последний ваш фильм окупился?

Ю.Романенко. Наверное, «Летучий голландец», сделанный уже в период регресса прокатной системы, и еще фильм Александра Михайлова о СПИДе «Только не уходи». С ним мы вышли в «ноль», продав зарубежным телестудиям.

Л.Малюкова. Как же быть? В чем вообще теперь смысл вашей деятельности?

Ю.Романенко. Не знаю. Честно. Многие, например, берут деньги, которые не надо отдавать. В частности, какие-то деньги дает Роскино, спонсоры, друзья, появляется вероятность завершить проект.

Л.Малюкова. В таком случае, простите за прямой вопрос, а будете ли вы вообще заниматься производством кино или уйдете вместе с коллегами в другой бизнес?

Ю.Романенко. На сегодняшний день все неясно и довольно проблематично, даже горячий энтузиазм уже не помогает. Сейчас мы действительно горим желанием помочь запуститься Александру Хвану. С этой целью пришлось объединиться с Толстуновым, как бы подключить все мощности. И все равно, проект приостановлен.

Л.Малюкова. Быть может, поэтому многие режиссеры сразу обращаются в поисках источников финансирования на Запад; но ведь и у нас появилось несметное число «богачей», хотя, похоже, к кинематографу они довольно равнодушны...

Ю.Романенко. Вы не могли не обратить внимание, когда едете по городским улицам: чем шикарней автомобиль, тем отвратительней и примитивней рожа его водителя. Это почти закон. Он не только не прочел ни одной книжки, ему даже содержание ее не пересказали.

Л.Малюкова. Чем же вы живете сегодня?

Ю.Романенко. Завершается работа над астрахановской картиной. Кроме того, я придумал некую историю, Александр Кабаков написал на ее основе книгу, которую мы издаем. Затем она превратится в сценарий многосерийного телевизионного фильма. Сейчас раскручиваем этот проект. В то же время мы занимаемся книгоиздательством, причем издаем только коммерческие книги, в основном по следам телесериалов.

Л.Малюкова. Но раньше вы одновременно снимали семь картин. Сегодня «в списках значится» лишь одна?

Ю.Романенко. Есть еще ряд совместных проектов. Хотя, действительно, начинать серьезное дело сейчас почти невозможно.

Л.Малюкова. Каковы же перспективы в таком случае у нашего кинематографа?

Ю.Романенко. Вы и сами знаете ответ — весьма печальные.

Л.Малюкова. Но ведь снимается так много картин...

Ю.Романенко. И количество их заметно уменьшается сейчас, ну а качество порой вызывает просто чувство оторопи, растерянности. Это и правда самая настоящая макулатура. Ежедневно дома по кабельному каналу я смотрю так называемое отечественное кино. Это ни с чем не сравнимое «отдельное» творчество, в титрах вы не увидите ни одной хотя бы отдаленно знакомой фамилии, такая безымянная пошлятина...

Л.Малюкова. Что же, назад, в прошлое?

Ю.Романенко. Да, думаю, скоро фильмов будет ровно столько, сколько их профинансирует Роскино. Словно мы поднимаемся по эскалатору, едущему вниз, вот мы уже и подустали, а лестница движется все энергичней...

В. ДОСТАЛЬ

Не купит ли кто для проката в России?..

Не могу сказать, что история с «Тихим Доном» С.Бондарчука — драма для нас неожиданная. Но с подобной ситуацией и с таким партнером, как продюсер Энцо Рисполи, я все же сталкиваюсь впервые. С итальянцами мы сотрудничаем давно, сделали что-то около пятидесяти проектов — с Блазетти, с Де Сантисом... Особых проблем никогда не возникало.

Здесь же ситуация следующая. Я как генеральный директор «Мосфильма» оказался в роли своеобразного «буфера». С одной стороны — Сергей Федорович с его огромным желанием реализовать многолетнюю мечту (попытки в свое время сделать «Тихий Дон» на телевидении в России ничем не завершились). С другой стороны — Энцо Рисполи, у которого были свои интересы. Бондарчук нашел его сам, и хотя я лично не раз говорил ему: «Рисполи не та фигура...» — режиссер все-таки подписал с ним контракт. Без нашего участия. В конеч-

ном итоге и мы пошли на сотрудничество с Рисполи. Наш с ним договор предполагал, что «Мосфильм» оказывает услуги в съемках десятисерийного фильма «Тихий Дон», из материалов которого потом будет сделана и двухсерийная киноверсия общей длительностью четыре часа. Стоимость услуг была оценена в три миллиона долларов. При этом 50 процентов прав на фильм в России передавались нам.

Сбои в работе начались почти сразу же. Во-первых, кинематографические представления Сергея Федоровича Бондарчука — представления времен «Ватерлоо», «Войны и мира» и «Они сражались за Родину» — резко расходились с реальностью 1991 года, когда он приступил к съемкам. Было понятно, что расходы не вписываются в трехмиллионную смету. К тому же — и это во-вторых — Рисполи стал грубо нарушать сроки платежей, и по этой причине дважды приходилось приостанавливать съемки в павильонах «Мосфильма».

Но основной конфликт разгорелся, когда съемки, собственно, были завершены (кстати, на месяц раньше планового срока).

По контракту предполагалась так называемая плата по этапам. Это была наша ошибка. Мы пошли на условия Рисполи, согласно которым приблизительно 40 процентов от суммы он должен был заплатить нам через две недели после окончания съемок. Так вот никаких сорока процентов мы не получили. Доводы продюсера были самыми разными: мы, мол, потратили больше, мы доплачивали русским актерам, мы построили еще одну декорацию и так далее... Но результат — один. Рисполи заявил, что не собирается платить долг «Мосфильму», потому что все обязательства перед нами выполнил, что ничего никому не должен, что проект «Тихого Дона» принадлежит ему и что его, Рисполи, личное дело, когда картину выпускать.

Надо сказать, что и договор самого Бондарчука с Рисполи был составлен на таких же кабальных условиях. Расчеты — по завершению работ. При этом не были оговорены конкретные сроки как таковые. И в итальянском, и в международном понимании завершение работ — это выпуск картины. Исходя из контракта с Бондарчуком, Рисполи говорит: «Завершу — заплачу». Исходя из контракта с «Мосфильмом: «Я потратил больше и ничего платить не буду».

В итоге «Тихий Дон» завис между небом и землей.

В сложившейся ситуации есть немалая доля нашей вины. С юридической точки зрения подписаный нами контракт несовершенен. Мы должны были быть более точными и внимательными в каждой строке. В том числе и в том, что касается имущества. Все пленки, все материалы фильма Рисполи вывез, вывез стороной — через Ростовскую таможню, в Москве даже не появившись. И мы, таким образом, остались ни с чем. Негатив в данный момент находится в Италии, так как обрабатывался в итальянской лаборатории.

Не знаю, есть ли шанс, но мы предпринимаем попытки найти компромиссное решение. Мы готовы дофинансировать работу (о чем уже договорились в Роскомкино с Арменом Медведевым) и передали Рисполи это предложение. Но, естественно, должны быть оговорены и дополнительные условия. Скажем, Рисполи хотя бы частично признает свой долг. За дополнительное финансирование отдает нам новые зоны проката.

Но Рисполи молчит. Может быть, пока молчит. Правда, в прессе он уже сделал заявление, что «Тихий Дон» выйдет в прокат летом 1995 года.

Не понимаю, каким образом он собирается это сделать. По нашей информации, не завершено озвучание, не записана музыка и, в частности, казацкие песни. И главное — распалась его компания, Рисполи теперь не ее хозяин. Собственно говоря, создана новая компания во главе с советом управляющих. Теперь уже эта новая компания предлагает и продает (или, как принято сейчас говорить, препродает) картину.

Как продает? Некоторое время назад на «Ленфильм» на имя А.Голутвы пришел факс: «Не купите ли вы для проката в России фильм «Тихий Дон»?»

АЛЕКСАНДР ТАТАРСКИЙ, АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ

Сизифов труд

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АСЯ КОЛОДИЖНЕР

Ася Колодижнер. С какого времени «Пилот», который вы оба возглавляете — Александр как художественный руководитель и Анатолий как продюсер, — существует в своем сегодняшнем виде?

Анатолий Прохоров. «Пилот» — это ведь сумасшедшая студия, которая в том виде, в каком существует в данный момент, никогда не просуществует долго. Еще вчера было не так, как сегодня, и, может быть, завтра будет иначе, чем сейчас.

Александр Татарский. Все начиналось как школа-студия. В ней были ученики, и мы обучали их так хорошо, как могли. Но очень хотелось создать свою студию и запустить серьезное кинопроизводство. Тогда, в 1987 — 1988 годах, пожалуй, проще было слетать на Луну: требовалось специальное разрешение Совмина, что по тем временам было абсолютно нереально. Но реально было найти «крышу» — быть при ком-то, кто уже существует как предприятие. Например, в еще советской Белоруссии мультстудия была создана при военном заводе — она существует и по сей день. Мы тоже искали приют в самых неожиданных местах — в качестве одного из возможных вариантов вполне серьезно рассматривался Куйбышевский райком партии в Москве: один знакомый режиссер, у которого там был «блат», пытался организовать киностудию при отделе культуры. Думали и об Обществе глухих.

А.Прохоров. Саша нашел в итоге подходящий вариант — ПТО «Видеофильм», тогда мощный главк Госкино. Его руководитель О.Уралов проявил неожиданный интерес...

А.Татарский. ...пошел к А.Камшалову, и на ближайшем заседании коллегии вопрос был решен. Практически в два дня, что было экстраординарно и совершенно не по-советски. Думаю, Уралов прекрасно понимал, что с нами не нужно будет нянчиться, и предоставил нам то, что и требовалось, — юридический шанс и помещение. Вот так 1 ноября 1988 года началось наше кинопроизводство.

Мы не помышляли ни о каком капитализме. В каком-то смысле все произошло случайно. Вдруг вышел закон о кооперации. Уралов снова заинтересовался. Вызвал меня и спросил: «Саша, не хотите ли создать кооператив? Если у вас получится, мы весь «Видеофильм» переведем...» Это было модно. Мне не очень-то хотелось, но решили попробовать. Создали кооператив. А раз создали, то формально из-под «Видеофильма» вышли. Теперь нас связывали только договорные отношения: он нам деньги — мы ему фильмы. По сути дела — госзаказ (заказов со стороны мы не брали, во всяком случае, в первые годы). Но не прошло и двух месяцев, как вышел новый закон — помимо прочего запрещающий кинокооперативы. Нас спасло лишь то, что слово «кино» в нашем уставе не упоминалось — в нем значилось мультпроизводство. Мы выжили. Но вскоре «Видеофильм» по разным причинам прекратил заказы. И в 1992 году мы остались абсолютно одни.

А.Прохоров. Причины тут были в основном экономического характера. Раньше Уралов распоряжался государственными деньгами, теперь же, когда «Видеофильм» стал самостоятельным, он не мог вкладывать средства в фильмы, которые пусть и приносят призы, но не окупаются. Это накладно. И мы действительно стали абсолютно свободной фирмой...

А.Татарский. ...в самый чудовищный и неподходящий момент — время диких неплатежей по всей стране: даже если бы на нашем счету были какие-то деньги, мы не могли бы получить их в банке. Нечем было финансировать уже запущенные фильмы, не было новых заказов. Мы месяцами не платили зарплату и чуть было не

потеряли студию, потому что люди стали от нас уходить. И психологически было очень трудно. Одним словом, пережили тяжелейший период, пожалуй, самый страшный.

Но скоро начался бурный рост всевозможных рекламных компаний, у нас появились достаточно интересные и достаточно прибыльные заказы, и мы выжили. Впрочем, производство рекламы и тогда не было основным видом нашей деятельности. А сегодня тем более — мы выбираем сами и выбираем только то, что нам безусловно интересно.

А.Прохоров. Многие кинокомпании в то время стали перемещать свои интересы — кто в землю, кто в нефть, а кто и в водку... Это нормально для начинающего бизнеза, так было и в Голливуде в 20-е годы... Но мы по разным причинам, прежде всего потому, что мультипликация — это трудоемкая и неповоротливая мануфактура, не могли себе позволить «отвлекаться» на нефть, недвижимость или что-то в том же духе. Да и не хотели. Мы остались кинокомпанией. И хотя сейчас пробуем заняться «побочной» деятельностью, она все равно связана с кино, с мультипликацией, с нашими персонажами...

А.Татарский. Было время, когда благодаря рекламным заказам мультипликационные студии начали расти, как грибы. Возглавляли их в лучшем случае люди, ушедшие с «Союзмультфильма». Но было немало и тех, кто мультипликацией прежде никогда не занимался и кого в отрасль привела популярность отечественной анимации на Западе. Это вообще был период повышенного интереса Запада и к нашему кино, и к нашей дешевой рабочей силе — заказов было много, и, выполняя их, можно было неплохо заработать. Что и пытались делать так называемые продюсеры, полагая, что всегда найдется команда, которая быстренько что-нибудь смастерит. Но никто не учел одной простой вещи: профессиональных мультипликаторов у нас немного. Их всегда было так же мало, как венценосных журавлей. А продюсеров у нас оказалось чуть ли не больше, чем художников-аниматоров.

Набрав заказов, новоявленные продюсеры обнаружили, что перетягивают между собой одно и то же очень небольшое одеяло. Для реализации проектов стали нанимать людей из разных студий. Но история учит, что наемники воюют плохо. Люди в группах не были объединены ни идеей, ни режиссером-постановщиком. Вчерашние фазовщики объявили себя... нет, даже не мультипликаторами — для этого необходимо уметь рисовать, уметь играть... — а вот режиссерами. Прошли времена тарификационных комиссий, когда стать режиссером было непросто. Теперь режиссеров много.

Договориться, как детям лейтенанта Шмидта, не удалось. Мы с Е.Бабахиной, генеральным директором студии «Кристмас», собрали народ со всех студий в Союзе кинематографистов и предложили хотя бы провести инвентаризацию проектов. Объединить силы, выбрать самый дорогой заказ, поделить его и выполнить за год. Это разумнее, нежели одновременно заниматься несколькими проектами и не выполнить ни одного. Мы давно работаем в мультипликации и тогда прекрасно понимали, что большая часть заказов просто лопнет. Но нас не услышали — 99 процентов зарубежных заказов действительно было загублено.

А.Прохоров. Чтобы сманить к себе мультипликаторов, новые компании затеяли игру на повышение зарплаты. За два года зарплаты даже в валютном исчислении скакнули так, что мы перестали быть страной с дешевой рабочей силой. И для Запада оказалось выгодней заказывать фильмы в Польше, Болгарии, Чехословакии, в Юго-Восточной Азии, даже в Италии и Португалии... А про Россию пошла слава, что мы здесь не выполняем своих обязательств ни по срокам, ни по качеству работы, что с нами вообще опасно связываться. В самом деле, у нас ведь все развалилось. Индустрия, система кадров, технологическая культура. При этом многие «дикие» мультипликаторы умудрялись работать на двадцати студиях одновременно. И иначе быть не могло.

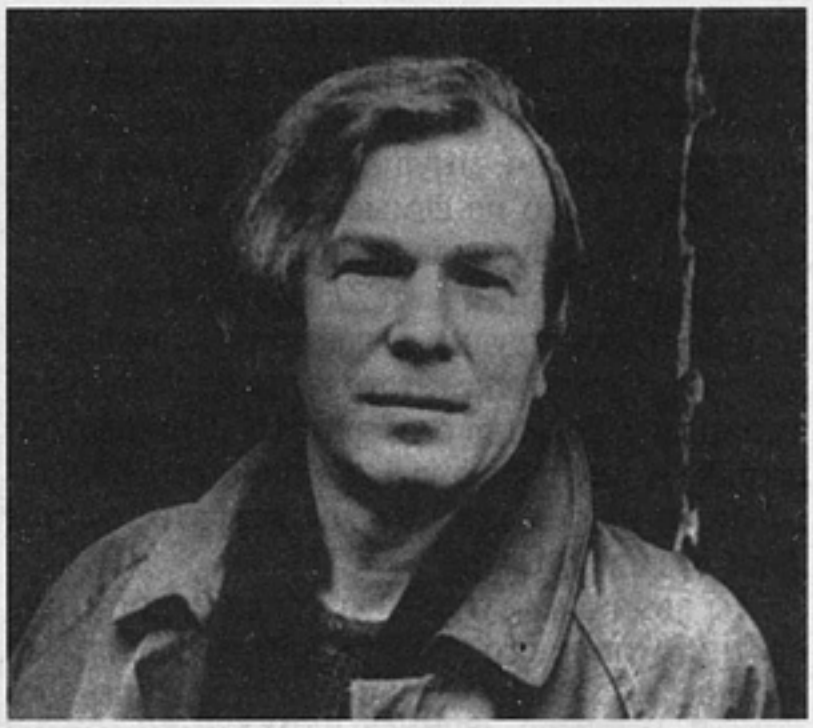
А.Татарский. Конечно. Когда спрос превысил предложение и люди стали носиться со студии на студию, им очень быстро стало все равно — что за фильм, какого он будет качества, будут ли их фамилии стоять в титрах... Лишь бы платили. Лишь бы успеть, пока все не развалилось окончательно.

А.Прохоров. Этот процесс, увы, стал необратимым, и неуправляемая толпа жаждущих схватить жирный кусок все больше и больше пополняется неудавшимися полупрофессионалами — ну, конечно, когда надо развивать бешеную скорость, кто же думает о качестве! При этом уже никто, разумеется, не хочет заниматься работой, соответствующей его реальной квалификации.

А.Татарский. Произошли две страшные вещи: резкое удорожание отрасли и утрата реноме отечественной мультипликации. Что, конечно же, привело к ее неконкурентоспособности.

А.Прохоров. За последнее время нас очень сильно обскакали конкуренты из Восточной

Александр Татарский



Анатолий Прохоров

Европы. Почему-то, скажем, поляки могут выдерживать бешеные производственные темпы, которые задает западная анимационная индустрия. А в России не могут. Вообще когда советскому человеку платят в два раза больше, он начинает работать в два раза меньше. И на Украине то же самое происходит. А вот в Польше почему-то нет.

А.Татарский. Произошла люмпенизация профессии. Я назвал бы сегодняшнее состояние отечественной мультипликации пейзажем после битвы...

Остается утешаться тем, что бывшие «пилотовцы» сегодня в какой-то степени диктуют изобразительный стиль анимационному Голливуду. Студия, на которой сейчас работают наши Игорь Ковалев, Андрей Свислоцкий, Евгений Делюсин, Дмитрий Меланичев, благодаря им стала одной из трех ведущих в Америке.

А.Колодижнер. Насколько я понимаю, «дикие», как вы их называете, продюсеры развалили отрасль, но кино без них сегодня вряд ли может обойтись. Чем в мультипликации занимаются «цивилизованные» продюсеры?

А.Прохоров. У нас до сих пор путают функции и задачи так называемого линейного (line) или независимого (independent) продюсеров с задачами продюсерского бюро. Художественно-организационный посредник высокого класса — вот что такое продюсер. В России же все смешалось: продюсеры, владельцы киностудий, кинопромышленники... На самом деле это разные вещи. Но и мы в «Пилоте» — и кинопромышленники, и кинопродюсеры. Правильно, российские же люди!

А.Колодижнер. Вы привлекаете средства из других отраслей?

А.Татарский. Не так давно это было практически исключено. Нам давали небольшие деньги на наши авторские фильмы, а мы упоминали спонсоров в титрах и благодарили за оказанную помощь. Это больше похоже на рекламу, на услугу, чем на серьезное сотрудничество. Тем более что и перепадали-то нам какие-то копейки. Но в начале этого года ситуация для нас изменилась. После серии переговоров мы становимся частью «Супримекса», самостоятельной частью. То есть это не означает, что они нас купили: «Супримекс» вкладывает деньги в развитие мультипликации, как в любую другую отрасль.

А.Колодижнер. Для вас это было вынужденным шагом?

А.Татарский. Безусловно.

А.Прохоров. Есть такой показатель — развитие финансовой самостоятельности студий. За последние годы мы совершили огромный скачок. По сути дела при «правильном» развитии к сегодняшним показателям мы должны были бы прийти лет через пятнадцать.

А.Колодижнер. А сегодня вы не боитесь потерять свободу?

А.Татарский. Все очень просто. Это как любовь. Мы посмотрели в глаза человеку, который возглавляет «Супримекс», и поняли, что сработаемся. Если бы был другой человек — может, все было бы иначе. Это вопрос доверия и уважения друг к другу.

А.Прохоров. Ему тридцать три года, и он любит мультфильмы Татарского. Мы уверены, что в творческом отношении останемся свободными.

А.Татарский. Он является не просто совладельцем, а главным владельцем «Пилота» — ему

принадлежит 51 процент акций. Он контролирует ситуацию. Но если начнет нас обижать, то мы просто уйдем. Никто никого насильно не держит. Конечно, имущество и техника чего-то стоят, но это не самые большие деньги, и все-таки 49 процентов акций — наши.

Наша студия отличается дальнобойной стратегией. Такое трудно выдержать вначале, но люди из «Супримекса» готовы ждать. У них есть амбиции и желание развернуться в разных областях. И рискуют они тоже не меньше нашего. Но и не больше, чем мы все, кто рискует жить в нашей стране.

Мы вошли в «Супримекс» ради одного конкретного крупного проекта, а не ради фильмов вообще. К сожалению, «фильмы вообще» уже нигде в мире не делаются. За исключением Великобритании, где государство дает деньги на отдельные авторские проекты.

А.Прохоров. «Би-би-си» и «Channel 4» вкладывают средства в развитие мультипликации. И надо сказать, британская мультипликация за последние семь лет так опередила российскую, что только «Пилот» сдерживает ее натиск на фестивалях и пока еще способен противостоять этому взрыву.

А.Татарский. Но, увы, все меньше и меньше. Мы перестали делать такое кино. Сегодня у нас нет денег на фестивальные проекты. Роскомкино умудряется выкраивать какие-то копейки для мультипликации, но студий много, значит — всем поровну. А поровну и не надо бы. Богадельня уже закончилась.

А.Прохоров. В 1993 году в Аннеси — это анимационный «Канн» — мы представили девять фильмов. Шесть — в конкурсе и три в информационной программе. Ничего подобного не случалось за всю историю этого фестиваля. Мы были продюсерами всех этих картин и владельцами половины из них. Именно этими показателями, а не прибылью измеряется продюсерский успех.

А.Татарский. Мы никогда не процветали в обычном понимании этого слова. Но наши фильмы всегда берут на фестивали, и они всегда получают там призы.

Авторское кино сегодня не окупается. И перспективы поддержки авторских работ нет. Но мультфильмы живут очень долго, дольше других фильмов. Это не разменный пятак.

Но если говорить о прибыли... Прибыльный сегодня проект — это заказной проект, сериал, пригодный для показа на TV. Не менее тринадцати серий. Каждая серия — 24 минуты. И многие иные требования. То, что мы сейчас делаем в рамках компании «Супримекс», этим требованиям отвечает.

А.Прохоров. И мы надеемся, что эта работа поможет вывести «Пилот» на новый уровень. Интересно сделать студию, которая смогла бы жить, как американская, то есть зарабатывать деньги самостоятельно. «Пилот» — это и производство, и школа, и культурные и образовательные программы, и фестивальная деятельность. Кстати, в Голливуде поняли, что такой стиль профессиональной студийной жизни очень жизнеспособен, и стали его там прививать.

А.Колодижнер. А что определяет стиль «Пилота» в «Пилоте»?

А.Прохоров. Ежедневное сумасшествие. И наличие Татарского. Собственно, это я и хотел сказать: все достижения «Пилота» — это достижения Татарского, но и весь бардак — это бардак, в котором повинен Татарский.

А.Татарский. Есть продюсеры лучше меня. Есть организаторы производства лучше меня. Да просто люди лучше меня. Но что во мне действительно хорошо — я гениальный селекционер. Я интуитивно, но практически безошибочно чувствую талантливых людей. Умею их находить. И чему-то учить, помочь раскрыться. Как когда-то в самом начале «Пилота», так и сегодня в нашей новой «Школе экранных технологий».

Мне всегда казалось, что у нас неверно понимают миф о Сизифе. Считается, что сизифов труд бесполезен. Но ведь это миф о том, что ничего нельзя достичь раз и навсегда. Как только камень оказался на вершине, за все нужно браться заново. И не фиксировать момент удачи.

А.Прохоров. Или фиксировать как начало катастрофы. После которой все действительно нужно начинать сначала.

Года полтора назад на совещании продюсеров анимационных студий мне пришлось объяснять своему английскому коллеге, что быть продюсером я никогда не собирался: «I have to be producer» — жизнь заставила...

ЕЛИЗАВЕТА БАБАХИНА:

«Поначалу было страшно...»

Сегодня никого не удивляет обилие независимых малых студий, порой рождающихся и умирающих раньше, чем они успевают предъявить что-либо на экране. Удивляет и вызывает уважение стойкость и профессионализм, с какими отдельные и, увы, редкие творческие организмы выдерживают бремя своей независимости. Московская мультстудия «Кристмас» пустилась в свободное плавание по мутным водам только еще формирующегося вольного кинорынка уже в конце 80-х годов, сразу вызвав скептическую или даже раздраженную реакцию коллег из государственного мультцеха. Однако за истекшие годы под новой «товарной маркой» этой студии вышла в свет обойма поистине звездных фильмов и сериалов, получивших не только признание на крупнейших мировых кино- и телефестивалях, но и высокие коммерческие дивиденды от продажи на десятки телевизионных каналов (напомним, что тридцатиминутный фильм Н.Орловой «Гамлет» из шекспировского цикла студии «Кристмас» помимо нескольких кинонаград получил в прошлом году два высших приза «Эми» Американской киноакадемии). О подобном профессиональном успехе, к сожалению, пока не могут мечтать многие весьма влиятельные отечественные киностудии и организации.
Об опыте своей независимости рассказывает генеральный директор и художественный руководитель мультстудии «Кристмас» Елизавета Бабахина.

«Кристмас» был создан в 1989 году, фактически отколовшись как самостоятельное предприятие от старейшей студии «Союзмультфильм», где я долгое время работала главным редактором. Именно отсюда пришли все наши творческие силы, не разрывая отношений с «Союзмультфильмом», о котором все мы по сей день готовы говорить все только самое лучшее. По сути дела у нас не было никаких проблем и трений. Единственное, чего там никак не удавалось сделать, — это привнести в жизнь новые формы взаимодействия между производством и творчеством. Еще в конце 80-х я тщетно пыталась объяснять, что наступают иные, более жесткие времена для художников, и к ним необходимо быть готовым. Но бóльшая часть коллектива тогда этого не воспринимала, по привычке считая, что государство, как бы там ни было, обязано заботиться о мультКИНО, пестовать наши достижения и решать все материальные проблемы студии.

Возможно, я смогла понять все чуть раньше других в силу того, что уже в середине 80-х годов на «Союзмультфильм» с предложениями о сотрудничестве зачастили разного рода зарубежные заказчики. Запад уже начинал искать у нас профессиональные услуги и дешевую рабочую силу. И мы уже начинали понимать, что в западной киноиндустрии все устроено, организовано иначе, чем у нас.

Тогда на «Союзмультфильме» работали около шестисот человек, и, естественно, многие находились в простое, но тем не менее получали 50 процентов зарплаты. Тянуть и кормить эту неповоротливую махину становилось все труднее, поскольку вся материальная тяжесть ложилась на плечи тех, кто в настоящий момент был в запуске, в производственном процессе. Поэтому и производственные затраты постоянно росли. И к 1989 году, когда Госкино начало выделять нам на одну часть мультфильма 41 тысячу рублей (по тем временам безум-

ная, огромная сумма), все равно студийные накладные расходы съедали более 30 процентов. Такой финансовый порядок выдержать было нельзя — нужно было думать о сокращении штатов — трудовой коллектив сопротивлялся — проблемы росли... Все это и подтолкнуло меня к решению создать свою студию.

Честно говоря, поначалу было страшно. Но помогла моя телевизионная закалка, серьезная школа выживания на телевидении, где я работала заведующей эфирным выпуском. Когда осточертела всякая политика, я ушла оттуда. Ушла и попала в мультипликацию. В ту пору мультстудии как таковой на телевидении не было. Существовала только небольшая группа мультипликаторов при студии художественных фильмов. Вот эту-то группу мы забрали и создали «Союзмульттелефильм», где я проработала почти пятнадцать лет. Мне безумно жаль, что этот творческий коллектив, имеющий огромный опыт и серьезные профессиональные традиции, особенно в кукольной мультипликации, сегодня практически умирает: нет денег, нет возможности содержать производственные площади и творческие штаты — всё те же проблемы большой государственной студии. Мне вообще невыносимо думать, что погибает уникальное, кропотливо создаваемое искусство отечественной мультипликации, — потери могут оказаться невосполнимы.

Боясь этих невосполнимых потерь, мы и открыли «Кристмас». Первой нашей работой был фильм «Иван Царевич и Серый Волк», который создавался практически на базе «Союзмультфильма», за счет банковского кредита. Готовую работу мы отдали в общесоюзный прокат по средним ценам и расплатились с банком. «Бал цветов» — вторая картина «Кристмаса» — почти на 50 процентов был оплачен павильоном цветоводства ВДНХ: организаторы выставки хотели, чтобы у них что-нибудь красивое «крутилось» на экране и привлекало внимание посетителей. Затем мы уже смогли купить у «Союзмультфильма» почти готовый фильм «История одного города», позже помогли студентам Высших режиссерских курсов сделать первые работы — так появился сборник трехминутных миниатюр. И вот только потом, чуть-чуть встав на ноги, «обернув» первые деньги, полученные от продажи наших картин, мы начали сотрудничество с англичанами, которое продолжается до сих пор.

В свое время англичане предлагали нашим мультипликаторам делать сериал по «Сказкам короля Артура». Так появился фильм В.Угарова «В поисках Олуен», но он не развился в сериал, поскольку, честно говоря, меня эти сказки мало вдохновляли, потому что их английский пересказ казался скучным по сравнению с прочими толкованиями приключений короля Артура. И тогда возникла идея шекспировского сериала.

Англичане восприняли ее с некоторой осторожностью. Промолчали. Объехали энное количество стран, видимо, проверяя рынок и интерес к такому проекту, и только потом включились в дело. Стимулом для них оказалась возможность возродить интерес публики к великому драматургу, который в последние десятилетия в Англии считался едва ли не музейным экспонатом, а его произведения практически никто не читал. Кстати, известный британский литератор Леон Гарфилд, который пытался адаптировать, осовременить язык Шекспира и увлечь книгоиздателей, потом писал и сценарии для наших фильмов.

Первые картины шекспировского цикла мы начинали делать на паритетных началах с «Союзмультфильмом» в цехах старой студии. Привычка многих работать по старинке — нарушая сроки, что-то недоделывая — чуть было не пустила проект под откос: мы начинали сильно опаздывать и вот тут-то впервые столкнулись с жесткостью иностранных партнеров. Англичане сказали, что готовы забрать готовый на данный момент материал и завершить работу са-

Принц Чарлз на выставке работ шекспировского цикла. В центре — режиссер Аида Зябликова, автор фильма «Укрощение строптивой»

мостоятельно, без нашего участия, в Англии или Тайване. Мы в таком случае могли претендовать лишь на упоминание имен авторов в титрах. Тогдашний директор «Союзмультфильма» честно признался, что выправить положение в предложенные две недели не сможет. Смогли мы сами — ценой безумного аврала и бессонных ночей. И англичане согласились передать проект в наши руки.

Англичане — партнеры довольно кусачие. Но они дают нам то, чего мы почти не умеем делать: они блестяще прокатывают картины. В этом есть ощущение устойчивости, силы. Мы еще только-только приступаем к производству, а они уже думают о показе. Еще не ведая, каким будет результат, мы уже точно знаем, когда будет эфир на «Channel 4» в Уэльсе и потом по всей Англии на канале «Би-би-си». Британцам от нас требуется фильм, из которого они делают отличного качества видеопродукт.

Кстати, сама технология, при которой мы сначала снимаем фильм на кинопленку, а потом в Англии его озвучивают и делают окончательный видеовариант, создавала для нас немало проблем с кинофестивалями. У «Кристмаса» просто не было дополнительных средств на изготовление фильмокопии с видеокопии, а британцы вообще не были настроены на фестивальные показы. Правда — до наших первых призов, после которых они поняли, что и кинокопии могут принести им новые дивиденды.

Меня часто спрашивают, чего больше в нашем сотрудничестве — коммерческой выгоды или полноценного творчества. Я абсолютно убеждена, что пока еще мы не сделали с британцами ни одного по-настоящему коммерческого проекта. Все наши фильмы из шекспировского или оперного сериалов — штучная продукция. А коммерческая выгода весьма условна. Нам вроде бы отданы права на телепоказ наших работ на территории СНГ, но мы от этих сделок не имеем никакого дохода. Последнюю часть шекспировского сериала мы бесплатно отдали останкинскому «Экрану», чтобы тамошние аппаратные и мультцеха с нами нормально сотрудничали. И вообще — учитывая нищенское положение кукольного мультКино и на телевидении, и на «Союзмультфильме», даже стыдно рассчитывать на какие-то деньги от бедствующих коллег. Да и какая это коммерция, если мы на материлы для производства фильмов тратим больше, чем потом зарабатываем! Если бы мне действительно хотелось добиться настоящей коммерческой прибыли, то гораздо проще было бы сдать наше небольшое и мало приспособленное для студийной работы помещение под склад или магазин и жить без постоянной головной боли...

Кстати, англичане удивлены тем, как убого и скромно мы, при нашей популярности в мире, живем в Москве. У меня полон стол всевозможных рецензий из газет со всего мира, а у нас тишина и покой и все те же десять маленьких комнаток под студию. О перспективах с помещением даже и мечтать не приходится, спасибо, что это когда-то получили почти дуриком — 19 августа 1991 года. Помню, как я шла одна мимо танков в пустой Моссовет на прием к Лужкову. Ну что же делать, если за несколько до того месяцев был назначен именно этот день! На меня смотрели, как на городскую сумасшедшую: какая мультстудия, какие квадратные метры — власть меняется, военное положение! Но я все-таки успела получить резолюцию на документах на то помещение, в котором мы до сих пор и ютимся.

А вот за счет чего выживаем — вопрос отдельный. Главный мой принцип — не держать лишних людей. Весь наш штат — не более двадцати пяти человек. Мы сократили накладные расходы до 7 процентов — мы не собес. Но за конкретную работу стараемся платить побольше, поэтому предпочитаем оформлять договоры. И не страдаем от отсутствия исполнителей заказа. В момент активной работы над картиной у нас порой работают до пятисот человек.

Слава Богу, желанных и интересных предложений много. Прежде всего это сериалы. Хотя ради «прокорма» мы беремся делать рекламу — для этого завели специальный цех компьютерной графики. К рекламе я отношусь не то чтобы с прохладцей... Но, общаясь с конкретными заказчиками, поняла, что вряд ли внесу в это дело особое художественное качество, и в этом смысле решила полностью довериться своим компьютерщикам. Главное для меня в производстве рекламы — стопроцентная предоплата: если у заказчика есть конкретная идея и реальные деньги — наше дело выполнить заказ.

Творческие же планы связаны, конечно, с большим телециклом по Библии, над которым мы работаем снова с британскими партнерами. Задуман большой проект по всемирной антологии сказок, к которому мы надеемся подключить не только российских художников, но и многих мастеров анимации из бывших союзных республик — им сейчас из-за всеобщей нищеты в нашем искусстве не удается полноценно себя проявить.

Записала Наталья Лукиных

ОРАЗ РЫМЖАНОВ

Продюсер — это тот, кто готов всю ответственность взять на себя

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Г. АБИКЕЕВА

Ораз Рымжанов — формальный и неформальный лидер казахского кино: председатель Госкинокомпании «Казаккино», первый секретарь Союза кинематографистов Казахстана; избирался депутатом Верховного Совета республики, на второй срок избираться отказался — выбрал кинематограф.

Всего лишь три-четыре года назад в титры казахстанских картин стали включать имя продюсера. Однако это не означает, что этой профессии не было и в помине, просто называлась она несколько иначе: в одном случае — директор фильма, в другом — художественный руководитель, а за деньги, выделяемые государством на ту или иную картину, отвечал, как правило, один человек — директор киностудии. Если же говорить о судьбе картины — прокатной или фестивальной, — то продюсером становился сам режиссер.

Продюсеров у нас не готовили, и сегодня неизвестно, каждый ли человек, нашедший деньги на постановку фильма, может называться продюсером.

И все же, что такое продюсер? Какова ситуация с продюсерством в Казахстане? Эти вопросы и были главными в нашей беседе с руководителем «Казаккино».

Гульнара Абикеева. Когда анализируешь ситуацию в казахском кино в исторической ретроспективе, становится очевидным, что каждый руководитель, будь то председатель Госкино или художественный руководитель студии, в зависимости от ситуации и исполняемой должности брал на себя решение определенного круга проблем. Так, Шакен Айманов, чьим именем названа киностудия «Казахфильм», кроме, конечно же, большого творческого вклада в национальную кинематографию, способствовал созданию мощнейшей базы — одной из лучших киностудий в экс-СССР. Олжас Сулейменов, будучи председателем Госкино, привлек в кино значительную часть казахстанской интеллигенции. Мурат Ауэзов в те годы, когда он был главным редактором киностудии «Казахфильм», стал крестным отцом «казахской новой волны».

Сегодня, когда казахское кино заявило о своем достаточно мощном творческом потенциале, когда здесь, в Казахстане, работают более сорока интересных режиссеров, самой важной проблемой является вопрос финансирования.

Ораз Макатович, вопрос к вам как к председателю Госкинокомпании: как сегодня строятся взаимоотношения между государством и кинематографом в Казахстане?

Ораз Рымжанов. Во-первых, сам факт того, что правительство молодого независимого государства, у которого огромное количество экономических проблем, находит возможность поддерживать национальное кино, — отраден. Так, например, Госкино финансирует дорогостоящую ленту «Юные годы Абая», которую снимает режиссер Ардак Амиркулов. И мы вполне осознаем важность этого проекта.

Но сегодня в стране такая ситуация, что невозможно и недопустимо рассчитывать только на госбюджет. Поэтому мы ищем самые различные формы совмещения денег государственных с частными — спонсорскими, кредит-

ными и т.д. Кроме того, мы ищем самые различные варианты копродукции. Это происходит еще и потому, что Казахстан не имеет, скажем, такого мощного кинорынка, как Россия, где потенциальных кинозрителей — 170 миллионов. Значит, и кино должно быть немножко другим, рассчитанным не только на казахстанский, но и на российский и вообще международный рынок. В прошлом году мы запустили в работу совместную российско-казахстанскую приключенческую ленту «Гороскоп для Скорпиона» режиссера Абая Карпыкова. Это первая совместная постановка в новых экономических условиях, где происходит отладка взаимоотношений уже в новой системе координат: прохождение денег, участие сторон в производстве и т.д. К примеру, в картине снимаются «звезды» российского кино, и я надеюсь, что фильм будет интересен самой широкой зрительской аудитории.

Г.Абикеева. А кто продюсирует картину?

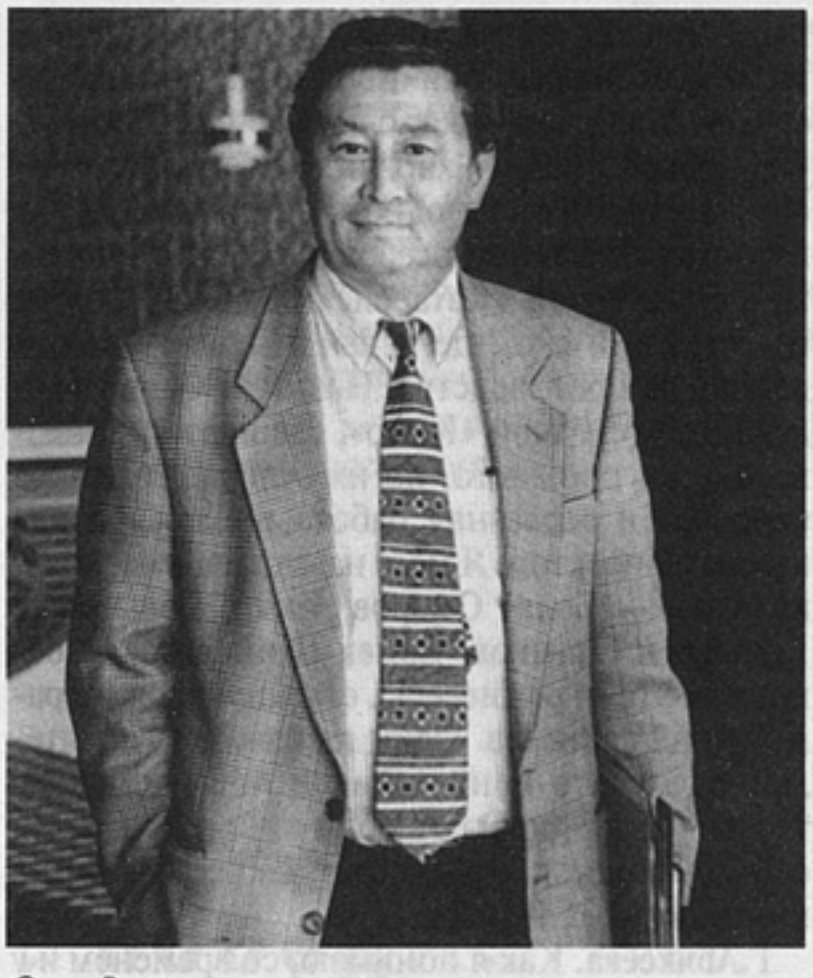
О.Рымжанов. С российской стороны — это Роскино и студия «Фора-фильм» в лице продюсера Андрея Разумовского. От Казахстана — студия «Казахфильм», продюсер Анара Кашаганова и «Казинфильм» в лице Серика Жубандыкова. На этом фильме отрабатывается как бы вся технология совместного производства — от заключения контрактов до просчета прокатной судьбы. Мы учимся считать деньги, потому что завтра их надо будет возвращать. Это путь учебы, накопления опыта и самое главное — восстановление общности, единого кинематографического пространства.

Г.Абикеева. Но это не первый опыт копродукции. В прошлом году была завершена работа над первым казахстанско-французским фильмом «Слабое сердце» режиссера Ермека Шинарбаева. Результат, на мой взгляд, блестящий. Фильм отмечен Специальным призом жюри кинофестиваля в Сан-Себастьяне.

О.Рымжанов. Да, при этом мы не только получили хорошую картину, но и установили довольно прочные перспективные связи с продюсерами фирмы «Atolier Creation Corneille»: Ромен и Кен Легаржан были продюсерами картины с французской стороны. Так, в январе этого года мы снова были во Франции и договорились о том, что они подключатся к работе над фильмом «Юные годы Абая», что позволит сделать картину на хорошем техническом уровне озвучания и монтажа.

Г.Абикеева. Что же такое продюсер?

О.Рымжанов. Во-первых, это слово, к которому мы стали привыкать. Раньше мы видели его только в титрах зарубежных картин. Как я



Ораз Рымжанов

это понимаю, продюсер — человек, который отвечает абсолютно за все. Более того, эта профессия вмещает в себя очень многие. Прежде всего продюсер находит деньги. Но он ищет и интересные проекты. И он ищет режиссера для реализации проекта. Раньше профессию продюсера как бы совмещали директор студии, главный редактор, финансист, а исполнителем являлся директор картины. Нынче продюсер отвечает не только за производство, но и за прокатную судьбу фильма. Значит он еще и прокатчик. Все дело только в той мере ответственности, которую человек готов на себя взять, потому что эта профессия предполагает личностную ответственность. Продюсер рискует больше всех и рискует прежде всего своими деньгами, своим именем. Мало знать производство, мало иметь экономические знания, нужно иметь художественный вкус, чутье, знать зрительский спрос. Так что это очень широкая и сложная профессия.

Г.Абикеева. Наиболее интересно и плодотворно работающие продюсеры в Казахстане?

О.Рымжанов. Вообще 1989, 1990 и 1991 годы ознаменовались своеобразным бумом кинопроизводства. В Казахстане образовалось около 28 независимых киностудий, фактически за каждой из них стоял самостоятельный продюсер. Однако одно дело — создать студию, другое — заставить ее функционировать. Первое время была даже эйфория оттого, что казалось, что на кино можно зарабатывать большие деньги.

В реальности же все оказалось не так просто. Немногие выдержали испытание временем, студии стали закрываться после создания одной, максимум двух картин. Из тех, кто остался, я назвал бы как одного из сильнейших и перспективных продюсеров Максима Смагулова с его студией «Катарсис». Я до сих пор не совсем понимаю, где и как Максим находит деньги на производство! Назову и Саина Габдуллина с фирмой «Кино», где картин произведено не так много, но их отличает высокое качество и серьезная работа продюсера над каждым проектом. Я могу назвать еще несколько имен — Болат Омаров, Едыге Болысбаев, Калыкбек Салыков, Ермек Шинарбаев, в основном это — режиссеры, ставшие продюсерами своих фильмов. Один из известных деятелей казахского кино Асанали Ашимов из актерской профессии пришел в кинорежиссуру и сейчас является продюсером своих картин на киностудии «Елимай».

Г.Абикеева. Как я понимаю, со временем и у нас, как во всем цивилизованном мире, профессия продюсера станет ключевой в кино. Но где готовятся продюсеры, как можно научиться этой профессии и каковы в целом перспективы ее развития в Казахстане? Вы как председатель Госкинокомпании не можете не задавать себе эти вопросы. Более того, возвращаясь к началу нашего разговора, были периоды, когда в казахском кино ощущалась острая нехватка кинодраматургов, режиссеров. Таким образом была создана во ВГИКе режиссерская мастерская С.Соловьева. Сегодня нужно создавать школу продюсеров, не так ли?

О.Рымжанов. Мы думаем об этом. В прошлом году были проведены переговоры со школой бизнеса в Голливуде, а в этом году мы заключаем с ними контракт о том, что от Казахстана поедут туда на полугодовую стажировку десять человек, будущих кинопродюсеров, среди которых будут и кинематографисты, и молодежь с экономическим образованием. Эта стажировка довольно дорогая, но президент Казахстана Нурсултан Абишевич Назарбаев обещал поддержать нашу инициативу, понимая, что сегодня можно двигаться вперед, только изучая и перенимая лучшее из мирового опыта.

Пока у нас в основном продюсеры-практики, и это тоже неплохо, потому что они-то работали и работают, зная наши условия, и я думаю, что эти люди могут и должны передавать свой опыт. Поэтому в 1995 году в институте театра и кино мы открываем отделение продюсеров кино и телевидения. Мы понимаем, что подготовка к этой профессии должна быть очень гибкая — не все станут продюсерами кино, кто-то уйдет в прокат, кто-то на телевидение, сегодня везде нужны профессионалы и образованные в кино люди. Как мы зачастую страдаем от неграмотности прокатчиков или телевизионщиков!

Сейчас же мы идем к созданию ассоциации продюсеров, которая будет совместно с Госкинокомпанией давать лицензию на право заниматься этой деятельностью в Казахстане. Мало того, мы договорились о сотрудничестве с французской ассоциацией продюсеров — АРП, куда входят более ста крупнейших продюсеров не только из Франции, но и Европы. В России уже создана такая ассоциация, мы надеемся на сотрудничество и с ней. Я думаю, что мы цивилизованно входим в общую систему европейского кино. Анализируем чужой опыт, выбирая, что больше подходит нам. К примеру, у нас установились хорошие контакты с Центром национальной кинематографии Франции, и французская модель хороша, на мой взгляд, тем, что в ней есть механизмы защиты национального кино.

Г.Абикеева. Ораз Макатович, вы не являлись и не являетесь продюсером фильмов «Слабое сердце», «Гороскоп для Скорпиона», «Юные годы Абая», но насколько я знаю, вы постоянно уделяете внимание этим картинам, ведя переговоры, устанавливая контакты. Это ведь тоже продюсерская деятельность. Другое дело, что, занимая официальный государственный пост, вы просто обязаны этим заниматься по долгу службы. В таком случае вас можно назвать генеральным продюсером большинства казахстанских лент, не так ли это?

О.Рымжанов. Конечно, на государственном уровне легче выходить на контакты. И не только с коллегами за рубежом, но и с собственным правительством. Ведь там сидят конкретные люди, которым каждый день надо доказывать, что кино необходимо. Просто так денег никто не дает. И если уж деньги выделяются, то хочется, чтоб картины были стоящие. Распоряжаться государственными деньгами, как своими, — этому нас точно не научили, а сегодня это нужно не только понять, но и воплотить в жизнь.

Г.Абикеева. Ваш личный продюсерский опыт?

О.Рымжанов. Фильм «Полигон». Когда мы начинали его снимать в 1989 году, не могло быть и речи о том, чтоб под этот фильм, под эту тему просить деньги у государства, тогда бы никто под этим проектом не подписался, — Семипалатинский полигон не только не был закрыт, вообще разговор о нем казался не-

возможным. Но началось уже движение «Невада — Семипалатинск», и мы решили сделать документальный фильм. Картина была снята полностью под кредитные деньги. Бахыт Бейсеитов, один из самых молодых банкиров Казахстана, президент «Центр-банка», поверил нам и дал возможность снять этот фильм. Картина сыграла, на мой взгляд, решающую роль на заседании парламента, где в повестке дня стоял вопрос о закрытии полигона. Она была показана по всему миру, мы достаточно хорошо ее продавали. Это и был мой первый продюсерский опыт. Ну, а сейчас, когда я сижу, как говорится, в кресле чиновника, у меня другие задачи — отладить систему взаимоотношений между государством и кинематографом, установить контакты с зарубежными партнерами — выход на копродукцию. Да и в целом следует заниматься выработкой модели кинематографии. На самом деле проблем очень много, и одна из главных — выход на уровень цивилизованного продюсерского кино.

МАКСИМ СМАГУЛОВ

Мы идем путем проб, ошибок, потерь, побед...

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Г. АБИКЕЕВА

Максим Смагулов — первый казахский режиссер, организовавший независимую киностудию. Названа она была «Катарсис». В начале был «Манифест». Потом — поиск денег. Смагулов был в Казахстане и первым, кому удалось под фильм взять кредит в банке. В иные годы «Катарсис» производил фильмов больше, чем «Казахфильм» и независимые киностудии вместе взятые. В общей сложности было сделано — самостоятельно и в копродукции — около пятидесяти полнометражных игровых картин и более тысячи заказных фильмов.

Гульнара Абикеева. Максим, вы стали продюсером еще тогда, когда мало кто в этой профессии что-либо понимал. Почему вы, режиссер и поэт, взялись за такое, казалось бы, непоэтическое дело?

Максим Смагулов. Начнем с того, что в 1988 году продюсерством это и не называлось. Мы действительно организовали свою студию, ядро которой составили казахстанцы Болат Омаров, Рашид Нугманов, Бахыт Килибаев, Мурат Ахметов, а в правление «Катарсиса» входили и режиссеры из других, тогда еще союзных, республик — Михаил Беликов, Альгимантас Пуйпа, Александр Рехвиашвили... Позже к нам присоединились Бако Садыков, Михаил Калатозишвили, Нана Джорджадзе, Геннадий Земель. Сегодня многих разбросало по миру.

С самого начала была сформулирована идея режиссерско-продюсерского кинематографа. Потому что продюсерство предполагает создание необходимых для режиссера условий. Не только в техническом плане — прежде всего свободы творчества. Вчера это было актуально еще и потому, что мое поколение ощущало на себе давление системы, идеологии. Сегодня необходима, так сказать, и свобода от коммерции.

Мы назвали студию «Катарсисом» потому, что кинематограф — один из бесценных видов искусства, которое останется для будущих поколений. А искусство — это потребность сказать людям нечто сокровенное. Рассказать свою собственную Библию,

Из «Манифеста» студии «Катарсис»

Учитывая уроки Прошлого, мы можем изменить Настоящее и повлиять на Будущее...

Как высечь несомненную Истину — Приятие мира, если не через Катарсис...

Катарсис — очищение.

...очищение души от страстей... воспитание способности к Состраданию.

Фильмы студии «Катарсис» — призеры и участники международных кинофестивалей

1990
«ПРИБЛИЖЕНИЕ», режиссер А.Рехвиашвили (Специальный приз МКФ в Мюнхене).

1991
«БИЛЕТ ДО ТАДЖ-МАХАЛА», режиссер А.Пуйпа (Гран при МКФ в Мюнхене).
«ТРОЕ», режиссеры А.Баранов, Б.Килибаев (Гран при фестиваля «Дебют», Москва).
«СУРЖЕКЕЙ — АНГЕЛ СМЕРТИ», режиссер Д.Манабаев (Гран при фестиваля «Серебряный полумесяц», Ашхабад).
«ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЖЕЛАНИЯ», режиссер Т.Хамидов (участие в конкурсе Гамбургского МКФ и во внеконкурсной программе Берлинского МКФ).
«БЛАГОСЛОВЕННАЯ БУХАРА», режиссер Б.Садыков (Государственная премия Таджикистана имени Рудаки).

1992
«РЧЕУЛИ», режиссер М.Калатозишвили (Специальный приз МКФ в Мадриде, участие в конкурсе Берлинского МКФ и во внеконкурсной программе фестивалей в Канне и Торонто).
«МОРЕ, ПРИДИ!», режиссер Е.Болысбаев (участие в конкурсе МКФ в Нанте).
«ЧУЖАЯ ИГРА», режиссер Ф.Абдуллаев (участие во внеконкурсной программе МКФ в Канне).
«ДЖОСУС», режиссер Б.Садыков (участие в конкурсе Токийского МКФ и во внеконкурсной программе Каннского МКФ).
«ЛЮДОЕД», режиссер Г.Земель (участие во внеконкурсной программе Каннского МКФ).

1993
«СУРЖЕКЕЙ — АНГЕЛ СМЕРТИ», режиссер Д.Манабаев (Гран при фестиваля «Бастау» в Алма-Ате, участие в конкурсе МКФ в Салониках, Греция).
«ПОСЛЕДНИЕ ХОЛОДА», режиссеры Б.Калымбетов, Б.Исаков (Специальный приз жюри МКФ в Турине, специальное упоминание ФИПРЕССИ).

1994
«ПОСЛЕДНИЕ ХОЛОДА» — участие в конкурсе Берлинского и Токийского фестивалей.
«МОРЕ, ПРИДИ!», «ПОСЛЕДНИЕ ХОЛОДА», «СУРЖЕКЕЙ — АНГЕЛ СМЕРТИ» — участие в ретроспективе казахского кино в г. Брауншвейг, Германия.
«ПОСЛЕДНИЕ ХОЛОДА», «ДЖОСУС», «ОСТРОВ», «БЛАГОСЛОВЕННАЯ БУХАРА», «ДО РАССВЕТА» — участие в фестивале Центральноазиатского кино в Токио.

свой собственный Коран, свой собственный Талмуд... Свое Откровение. В конце концов мы должны отдавать себе отчет в том, что мы входим в XX1 век!

Г.Абикеева. Если ваши устремления были столь идеальными, значит, все картины вы запускали по гамбургскому счету?

М.Смагулов. К сожалению, нет. Мы шли путем проб, ошибок и потерь. Ведь в разное время существуют и разные установки. Не только идеологические. Скажем, в 1989 — 1991 годах кредиты в банках давались преимущественно под проекты коммерческих фильмов. Мы тоже прошли через ряд боевиков, триллеров и фильмов ужасов — таких, как «Клещ» А.Баранова и Б.Килибаева, «Динозавры XX» Х.Файзиева и У.Тахтаева, «Грань» Н.Репиной, «Ночь Демона» М.Минжилкиева... Были и мелодрамы. Мы были вынуждены пройти этот этап, но, к счастью, таких работ было немного. Из пятидесяти сделанных в «Катарсисе» картин тридцать, я считаю, — высокого уровня.

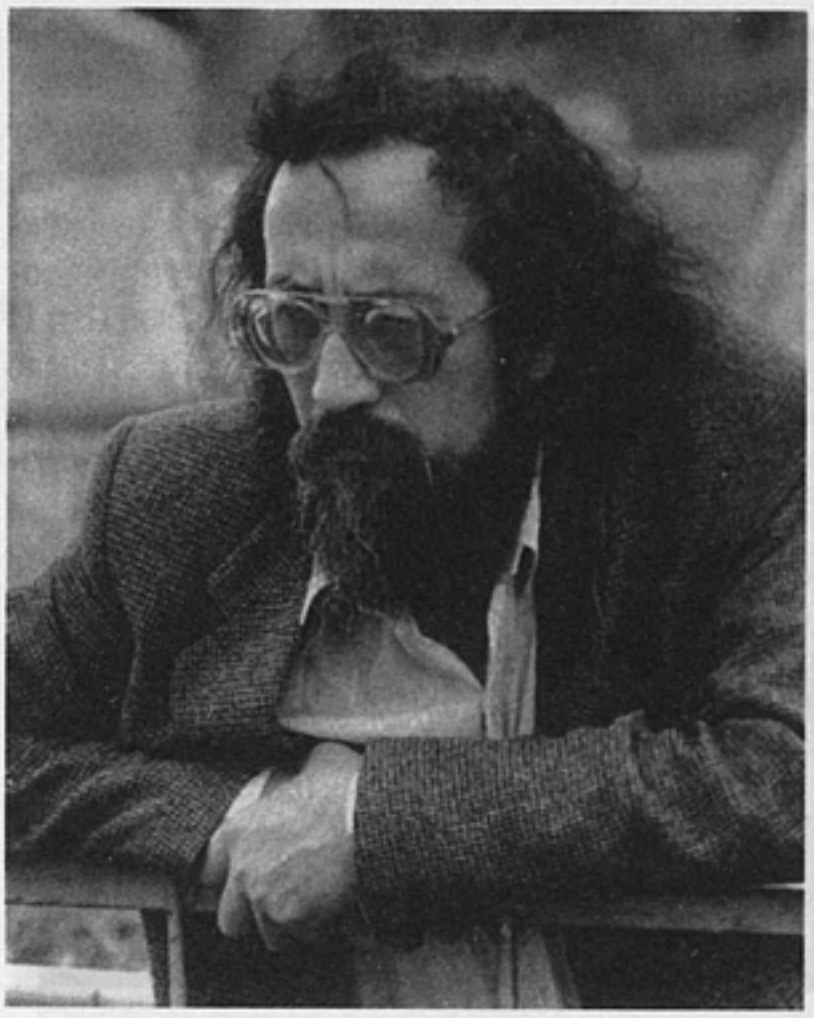
И среди последних картин почти нет ни одной, за которую мне как продюсеру было бы стыдно. Бако Садыков заканчивает работу над фильмом «Исмаил аль Бухори» о великом мыслителе мусульманского Ренессанса, в мусульманском мире почитаемом вторым после Мухаммеда. Толип Хамидов — он тоже из Таджикистана — завершает картину «Надежда». На стадии озвучания находится «Буранный полустанок» Бахыта Карагулова по мотивам романа Чингиза Айтматова...

Конечно, нас подкосила война. И в Грузии, и в Таджикистане. Я был там, все видел. Но, несмотря ни на что, в Грузии, в условиях войны, мы сняли восемь картин. В Таджикистане — считая и незавершенные — десять.

Г.Абикеева. Грузия, Таджикистан, Прибалтика, страны Центральной Азии... Режиссеры именитые и почти неизвестные. Время от времени вы запускали казахстанских режиссеров, а сегодня в списке я вижу французского и польского режиссеров. Откуда стремление к такой обширной географии и что вам и вашей студии это дает?

М.Смагулов. А что каждому из нас дает ощущение общности? Единство кинематографа, культуры. Земля как общее для всех пространство. Я позволю себе процитировать строчки из своего стихотворения «Япония», написанного в 1974 году:

Среди мгновений далеких лет
Цвета и краски
моих недвижимых
Холстов...
Цветут сады...
и гаснут
Грустные дожди
В неблизких отсветах
Белеющих огней...
Деревьев длинных
прядь —
Тугой и вытянутый
ряд...
Густая зелень
Ожидаемой Земли...
Спадает кисть...
И громоздятся
Вечным океаном
Видения жизни...
Видения снов
и грез...
Текут мгновения
Минут...
Года... Века... Лета
Клубится космос
Миража...
Над легким
нежным
Островком
По имени
Земля...



Максим Смагулов

С самого начала мне было ясно, что есть только один путь, который позволит сохранить духовный потенциал так называемого бывшего советского кинематографа, — дать возможность снимать режиссерам из любой республики. При одном условии: если они талантливы и их работы по большому счету гуманистичны. У нас была общность киношколы, а то, что происходит сейчас, — искусственное разрушение связей. Но не можем мы замкнуться каждый в собственной скорлупе. И кинематограф не может стать развлекательным шоу. Лет через сто, когда нас не будет, останутся наши фильмы, и это будет нашим вкладом в культуру. И если этот вклад будет значительным, никого не будет волновать, режиссером какой национальности и на какой студии снят фильм. В этом я вижу свою ответственность. Конечно, можно пойти и по пути чисто коммерческого продюсерства. Как это сделал Б.Килибаев, ставший генеральным продюсером студии «МММ». У него это неплохо получается, но для меня лично такой путь неприемлем.

Г.Абикеева. Однако, на мой взгляд, продюсер — это не только человек, который создает условия для работы режиссера, но и бизнесмен, умеющий делать деньги на кино, иногда большие деньги. Можно вспомнить таких известных продюсеров, как Ф.Маршалл, С.Спилберг, Дж. Лукас, Э.Уинклер, — все они сколотили немалое состояние на продаже собственных картин. Быть продюсером — это еще и умение продавать свои фильмы?

М.Смагулов. Но только не в нашем государстве. Я имею в виду не только Казахстан, но и весь экс-СССР. Когда нет юридической, правовой основы, не может быть экономической стабильности. И не может у бедной страны быть процветающего кинематографа. При полном беспорядке работать можно только на будущее. А заработать? Да, мы пытались продавать наши картины, но ведь это полный абсурд. Кинорынка как такового у нас здесь нет. Войти в мировой кинорынок практически невозможно, и нужно отдавать себе в этом отчет. Мы за копейки продаем свое творчество. Хорошо, что наши фильмы участвуют в кинофестивалях и ретроспективах. Но покупают их для фильмотек, как раритеты, как этнографию. Если удается продать хоть какой-то пакет картин за 100 — 200 тысяч долларов, все радуются, но мало кто понимает, что по мировым стандартам эти суммы — ничто.

На мой взгляд, продюсерство состоит в том, чтобы наработать капитал (и не обязательно в области кино, скорее, даже наоборот, вне кино) — как бы лишние деньги, которые можно

пустить в кинопроизводство. Наработанный капитал, который бы не зависел ни от кредитов, ни от заказов, — первый шаг к независимому продюсерству. Второй — создание кинобанка, мы сейчас к этому идем. Третий — копродукции, эта гарантия продажи фильмов на мировом рынке, и без нее нам не выкарабкаться. И наконец — создание киногорода, в котором было бы кинохранилище, развитая сеть технических служб, лаборатории, а также система шоу-бизнеса, спортивного и банковского бизнеса.

Г.Абикеева. Ваша студия взяла на себя обучение режиссерской мастерской...

М.Смагулов. Не только режиссерской. Мы хотим подготовить операторов, художников, звукооператоров. Была открыта и первая мастерская продюсеров. Наши ребята учились у В.Наумова, Б.Мансурова, Н.Джорджадзе, В.Кобрина, и у меня на них большая надежда. Они должны, конечно, получить дипломы, но возможны и иные формы обучения. К примеру, мне хотелось бы отправить по два-три человека на съемочные площадки к Бако Садыкову, Альгимантасу Пуйпе, Александру Рехвиашвили, чтобы они обучались мастерству на практике.

Г.Абикеева. Не собирается ли продюсер Смагулов работать с режиссером Смагуловым?

М.Смагулов. За годы существования «Катарсиса» я не снял ни одного фильма. Конечно, я мечтаю о своей картине, но есть более важные задачи. Нужно помочь молодым. Я не хочу, чтобы они повторили мою режиссерскую судьбу. В 1976 году я сделал свою первую короткометражку «Балапан» и только в 1987-м — первый и пока единственный полнометражный фильм «Человек-олень». Сегодня мне хотелось бы снять экранизацию повести М.Симашко «Маздак». Это древняя история о Добре и Зле. И о великой вере в человека...

ЕЛЕНА ДУКЕЛЬСКАЯ

Продюсер — это поле притяжения

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ С. ТРИМБАЧ

Елене нет еще и тридцати — наверняка самый молодой украинский продюсер. Тем не менее, в этой профессии она уже несколько лет. Можно говорить об опыте, о том, насколько перспективно заниматься этим делом в условиях тотального падения кинопроизводства и всеобщего кризиса.

Сергей Тримбач. Лена, вы молоды и красивы... Как это вас угораздило стать вдруг продюсером?

Елена Дукельская. Несколько лет назад, когда я работала актрисой в Киевском театре эстрады и преподавала танцы, для того, чтобы выжить, режиссер Игорь Мыленко предложил сделать телепередачу. Мы собрались небольшой компанией, и так вышло, что именно мне поручили достать деньги... Вот так неожиданно я стала продюсером. Передача «Три по двести» получилась, она стала популярной, просуществовав на третьем украинском телеканале полтора года. И когда все это случилось, выяснилось, что для передачи нужен собственник, нужна фирма, которая была бы владельцем прав. Пришлось такую фирму основать, теперь это моя личная собственность. Выяснилось также, что у нас появилось свое собственное эфирное время и возможность зарабатывать на рекламе. Каждый месяц я выпускала по два-три ролика, с чего, собственно, и началась моя деятельность как бизнесмена.

С.Тримбач. А откуда вы взяли стартовый капитал для того, чтобы все это начать?

Е.Дукельская. Я очень много работала, когда преподавала танцы, и заработала какие-то деньги. Небольшие, конечно, но их хватило для старта. Это был 1992 год, тогда немного по-другому все складывалось, чем сегодня.

С.Тримбач. А в чем отличия работы продюсера в кино — от того же телевидения или, скажем, эстрады?

Е.Дукельская. Главное отличие — в длительности процесса. На телевидении вы имеете результат довольно быстро. В кино же вы работаете год над фильмом, затем еще год он проходит через прокат. Тут нужны стайерские способности, терпение, умение считать на несколько ходов вперед.

С.Тримбач. И как вам это удается? Что получается и что не получается?

Е.Дукельская. Не получается найти денег на картину, которую хочу сейчас делать... Но вот в прошлом году удалось произвести на свет два фильма. Первый называется «Русский народный триллер», по «Утопленнику» Пушкина. Сделал его талантливый режиссер, композитор, актер Игорь Мыленко, с которым мы работаем вместе уже несколько лет. У него замечательный дар говорить о серьезном с юмором, легко и артистично. Вторая картина — это «Жестокая фантазия» Алены Демьяненко, по пьесе Мариво «Арлекин, воспитанный любовью». Это сказка для взрослых — о женщине (ее роль играет Ирина Купченко), которая пытается найти любовь и находит ее, но не в мужчине, а в ребенке.

С.Тримбач. Тут невольно возникает вопрос такого порядка. Сказки — не тот жанр, на котором зарабатывают деньги. Наверняка вы это понимали. И тем не менее взялись делать фильм. На что же рассчитывали? Ведь продюсер должен ориентироваться на конечный результат...

Е.Дукельская. Да, конечно, наша профессия никак не предполагает благотворительности. Затраченные средства нужно вернуть, так или иначе. Однако в данном случае мы никак не рассчитывали на наш отечественный прокат — как украинский, так и российский. Мы предполагали продать фильм на западное телевидение — только в этом случае затраченные средства могли бы окупиться. Но Запад не удивишь триллером, каким-нибудь боевиком... Они ведь ищут у нас то, чего не хватает им самим. Чего-то оригинального, штучного, рукотворного. У них же часто картина является продуктом конвейерного производства. Мы и стремились создать свой мир, нечто неповторимое, далеко уходящее от нынешней невеселой реальности.

С.Тримбач. Вы говорите «мы», стало быть, мыслите себя частицей творческой бригады фильма. В какой степени вы влияете на работу над картиной?

Е.Дукельская. Что касается «Жестокой фантазии», то я включилась в это дело уже тогда, когда был пройден подготовительный период и обнаружилась несостоятельность предыдущего продюсера. Но я действительно участвовала так или иначе и в доработке сценария, и в выборе натуры, актеров...

Елена Дукельская

С.Тримбач. Сегодня ситуация в украинском кинематографе аховая. Государство выделяет все меньше и меньше средств на производство фильмов, прокат отчужден и от государства, и от здравого смысла. В состоянии ли продюсер как таковой, сам институт продюсерства что-то изменить в существующем положении дел?

Е.Дукельская. Вообще говоря, кино занимаются люди не совсем нормальные. Нормальные делают деньги. Раньше деньгами интересовались мало — они были государственными, за них никто не отвечал. Продюсер вынужден отвечать, и ему, особенно принимая во внимание пресловутую нашу специфику, приходится придумывать уж слишком нестандартные ходы, чтобы добыть и отстоять деньги, аппаратуру, материалы...

С.Тримбач. Но что такого нестандартного вы можете придумать, когда кино не окупает себя и никто не хочет вкладывать в него деньги? Вы же сами сказали, что не можете сейчас найти средства на постановку нового фильма.

Е.Дукельская. Нет, половину я уже раздобыла... Но трудно, да, и рискуешь сильно.

С.Тримбач. И все же — что может продюсер?

Е.Дукельская. Многое. Он ведь объединяет все.

С.Тримбач. А сколько стоит сегодня среднепостановочный фильм на Украине?

Е.Дукельская. Примерно 300 — 500 тысяч долларов.

С.Тримбач. Но есть ли у нас режиссеры, способные делать фильмы для массовой аудитории? Специалистов ваять некую «тарковщину» у нас хватает, но сделать нормальную зрительскую картину, хоть бы и ту же «мыльную оперу», у нас почему-то не могут.

Е.Дукельская. Нет, почему же. Есть, к примеру, Балкашинов, поставивший фильм «Выкуп», Бенкендорф, чьи «Несколько любовных историй» нравятся зрителям...

С.Тримбач. И все же, все же... Почти нет людей, желающих давать деньги на кинопроизводство, и почти нет тех, кто способен делать профессиональные фильмы для обычных зрителей, не киноманов. Вот, может, продюсер и выполнит в чем-то историческую миссию — отыщет, вытянет на поверхность тех, кто сможет и первое, и второе? А есть то, что вы бы хотели позаимствовать из опыта своих западных коллег и что не получается?

Е.Дукельская. Не получается заключать сделки до начала работы над фильмом, как это практикуется на Западе. Там ведь сначала подписывают контракт с телекомпанией или прокатной фирмой, а уж потом делают картину. У нас такое пока немыслимо. И не только в нашей стране. Я пыталась вести переговоры с немецкими предпринимателями, но они отвечают, что не знают наших актеров и наших возможностей, поэтому деловой разговор возможен только по предоставлению готовой картины.

С.Тримбач. А что может обрушить или же и вовсе уничтожить нарождающийся институт продюсерства в нашей стране?

Е.Дукельская. Законы. Я имею в виду глупые законы, а таких немало. Один только пример. Согласно нынешним правилам, реклама не может включаться в затраты. Если бы было иначе — добывать деньги на фильм стало бы легче.

С.Тримбач. Вас не пугает катастрофа, происходящая в кино? Нет желания убежать в другую профессию?

Е.Дукельская. Пугает, конечно. Но не настолько, чтобы уходить. Мне нравится профессия, я люблю кино, я получаю от этого удовольствие. Нет, буду работать дальше... Все разбежаться не могут. Хотя, кстати сказать, это самое драматичное — уходят и уезжают люди. Вон из украинской мультипликации скоро все уйдут — такое впечатление. Еще и поэтому нужны продюсеры. Вокруг них что-то такое начинает крутиться, вертеться. Поле образуется, жизнь. А чувствовать себя жизнеобразующим началом довольно приятно.

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ:

«Это классно — делать кино, которое тебе нравится»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АННА КАГАРЛИЦКАЯ

Александр Роднянский — режиссер-документалист, обладатель призов кинофестивалей в Лейпциге, Нионе, Кракове, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, лауреат премии «Ника» и приза за лучший немецкий документальный фильм года, стипендиат европейских сообществ в области кино — три года назад начал сотрудничать с крупнейшим в Европе телеканалом ZDF в качестве режиссера и с немецкой кинокомпанией INNOVA-FILM в качестве продюсера. Таким образом, его жизненно-гражданский и профессиональный статус приобрел некую туманную формулировку: «киевлянин, работающий в Германии»...

Александр Роднянский. Меня часто спрашивают: так ты уехал или нет? Совковый вопрос. Несколько лет назад я понял, что рушится старый мир и если сам себе не придумаешь и не

создашь новый, то будешь вынужден ходить с протянутой рукой, стараться кому-то понравиться и делать то, что тебе на самом деле неинтересно. Мне этого очень не хотелось. И я поставил себе цель — стать европейским режиссером. Войти в мировой кинематографический процесс, который един и не имеет границ — ни географических, ни политических, ни национальных... И весь вопрос лишь в том, попадешь ты в него или нет.

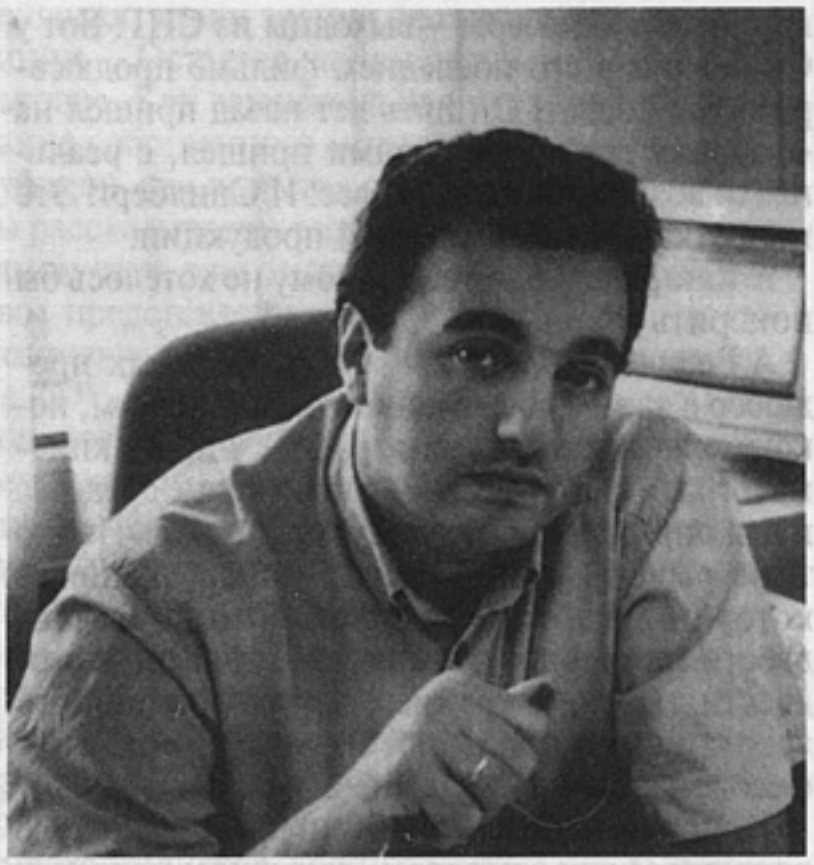
В то же время я по-прежнему остаюсь украинским режиссером, украинским продюсером. И здесь нет противоречия. Ибо если под украинским кинематографом подразумевать лишь нечто усатое, шароварное и настроенное исключительно на этнографический или историко-национальный материал — в конце концов этот кинематограф окажется крайне изолированным, провинциальным и никому не нужным. Я решил работать по-западному, то есть так, как это принято в европейской системе. Иначе говоря, пытаюсь интегрироваться в европейский контекст.

Анна Кагарлицкая. Ты считаешь, такая интеграция сегодня необходима? Неизбежна?

А.Роднянский. Если хочешь остаться в профессии, если хочешь, чтобы высказался твой товарищ и его кто-то услышал, если хочешь, чтобы кино было постоянным и основным содержанием твоей профессиональной жизни, если есть амбиции, силы, энергия и тема для высказывания с экрана... — с неизбежностью понимаешь, что быть интегрированным в европейский контекст — необходимо. Интеграция действительно неизбежна. Если, конечно, говорить об искусстве, о настоящем кино. Другое дело, что мы ведь все время говорим не о том. Мы говорим, как бы нам выжить, как продержаться, как сделать фильм... — тактика оборонительная. Надежда на рябушинских и третьяковых — конечно, славная надежда. Но действовать нужно самому.

А.Кагарлицкая. То есть нужно становиться продюсером?

А.Роднянский. Когда-то один знакомый социолог сказал: тебе бы продюсером быть. Ничего себе, подумал я; видно, фильмы мои ему не нравятся, но считает меня не совсем потерянным для кино — вот и нашел человеку «место». Надеюсь, я тогда ошибался... Тем более что в прежние времена в нашей стране существовали люди, которых можно было назвать продюсерами — «экзекьютив» продюсерами: это были студийные редакторы, которые отслеживали реальное кинопроизводство, продуцировали идеи, и под них государство давало деньги. Таким на студии «Киевнаучфильм», где я работал, был Евгений Загданский — он сам писал сценарии, у него были тысячи идей, под которые он подбирал режиссеров, авторов... Сегодня же у нас продюсер — всего лишь новое название должности директора картины. То есть как бы несостоятельный в творческом отношении и способный лишь к организации производства человек. В Европе же и особенно в Америке продюсер — первое лицо и соавтор фильма. Поэтому если я и хотел бы быть продюсером — то по большому счету.



Александр Роднянский

Замена кинематографа редакторского кинематографом продюсерским — сегодня неизбежная и закономерная реальность. Государство, через своего чиновника распределяющее средства в соответствии с сиюминутными идеологическими потребностями, может в полной мере заменить лишь независимый продюсер. Именно он будет либо предлагать самостоятельно, либо отбирать из предложенных ему идей одну-две, исходя из собственных критериев. Он будет собирать бюджет фильма из самых разнообразных источников, контролировать проект и доводить его до завершения — рынка. Дистрибьюция, продажа — уже не его дело.

Таким образом, у нас в скором времени возникнет необходимость в особой категории профессионалов — людей «из кино», желательно с именем, способных рисковать, равно хорошо ориентирующихся и в восточноевропейской и западногерманской системах кинопроизводства, владеющих языками, вызывающих доверие и у государственных чиновников, и у предпринимателей... В СССР таких не было никогда.

Думаю, что скоро и в Голливуде появятся

крупные продюсеры —выходцы из СНГ. Вот у Спилберга в его последнем фильме продюсером был хорват. Он пять лет назад пришел на «фабрику грез» — с идеями пришел, с реальными возможностями. И все! И Спилберг! Это не шутка. Это топ мировой продукции.

А.Кагарлицкая. А тебе самому не хотелось бы покорить такой «топ»?

А.Роднянский. Пока что нет. Ведь как продюсер я занимаюсь в основном авторским, некоммерческим кинематографом. Да, это кинематограф, создаваемый на небольшие средства и для определенной, культурной, среды. Но это тоже рынок, активно действующий рынок, в котором люди зарабатывают. Правда, не стодвести миллионов, как тот же Спилберг, а стодвести тысяч, в крайнем случае миллион. И художник, не попавший на этот рынок, профессионалом на Западе не считается.

Раньше у меня самого было представление о продюсере как о толстом «денежном мешке» и только. Но когда я начал жить самостоятельно, когда появились партнеры, контакты, предложения и спрос, стало ясно, что нужно открывать свою компанию. Значит, нужно думать о грамотной и надежной программе. О том, что одному не справиться, что нужны новые сотрудники, новые авторы, новые идеи... Пришел уникальный опыт. И главное — я научился думать о зрителе, пытаюсь понять, кто что любит, что предпочитает смотреть в кино, о чем мечтает... И если кто-то у нас и поныне считает, что независимое кино — это кино для самого себя и своих друзей, то он глубоко заблуждается. Он сам себе врет. Ибо в кино ты оперируешь идеями, которые стоят десятки и сотни тысяч долларов даже здесь, в бывшем Союзе. И эти деньги ты должен где-то найти. А для этого у тебя должен быть готовый и убедительный проект — четко сформулированный, с очень ясной целью. И желание энергично добиваться его реализации. Вялая и фривольная атмосфера посиделок на студиях уже немыслима, хотя многим трудно забыть старый стиль работы, который по-прежнему подогревается традиционной, но уже бессмысленной системой отечественного кинопроизводства. По-человечески мне жаль тех, кто все еще стоит в студийных кабинетах с протянутой рукой и ждет, что директор «примет меры», будет обивать пороги, устроит заказной проект... Система всеобщего собеса закончилась. Пройдет несколько лет, и все будет по-другому.

А.Кагарлицкая. Как ты представляешь себе это «по-другому»?

А.Роднянский. От промышленного масштаба мы идем к индивидуальному. Для кого-то это печально, но иначе невозможно. Смешно сказать: в 1987 году у меня на документальном фильме была группа в двенадцать человек. А сегодня — четыре, и то многовато. Увеличиваются профессиональные нагрузки — один должен уметь работать за нескольких. Должна появиться новая специфическая профессиональная община. Община энергичных и профессионально состоятельных людей, умеющих по-настоящему рисковать, готовых забыть про все, кроме своего фильма, — остаться с этим фильмом один на один, год или два жить только им, надеяться, что он будет кому-то нужен, что найдет свой прокат, свою зрительскую среду. В художественном смысле все это пойдет на пользу.

Профессионал должен понимать, что в мире существуют фестивали и что они не шутка и не развлечение. Фестивали — единственная форма выхода в жизнь твоей работы. Необязательно получать призы — сам факт отбора твоей ленты на известный кинофестиваль — это уже свидетельство ее качества. Там твою работу замечают критики, дистрибьюторы, сценаристы, менеджеры, редакторы телевидения... Там и только там ты встречаешься с потенциальными работодателями и деньгодателями. Поэтому единственный выход для того, кто хочет заниматься кино всерьез, — делать вещи, которые могут претендовать на участие в конкурсной программе Канна, Венеции, Берлина... Все очень просто. Именно с таким расчетом я запускал свои продюсерские проекты — фильм молодого киевлянина Сергея Маслобойщикова «Певица Жозефина и мышиный народ» по Кафке, документальную ленту Герца Франка «Четвертая казнь», экранизацию «Вишневого сада», над которой собирается работать Александр Митта...

А.Кагарлицкая. Ты, как говорится, «self-made»-продюсер. А каким образом в принципе наши кинематографисты могут внедриться в мировую систему?

А.Роднянский. Думаю, существует две возможности. Прежде всего необходимо уяснить, что фильм, который может рассчитывать на всемирный успех, то есть на международную дистрибьюцию, должен быть: а) снят на английском языке, б) с участием американских актеров, в) поддержан крупной дистрибьюторской компанией. Что для этого нужно? Все то же — грамотный продюсер. Который найдет грамотный сценарий, выберет актеров, частично собрав бюджет, договорится с дистрибьюторской компанией, добрав деньги, завершит производство и передаст уже готовый фильм компании, чтобы она занималась его продвижением.

Вторая возможность — европейская модель:

сочетание средств кинофондов и телевизионных каналов с небольшой собственной инвестицией. Однако ни Россия, ни Украина, ни прочие республики бывшего СССР не входят ни в одну из международных организаций, предоставляющих возможности как система фондов. Сотрудничество с Россией станет выгодным только тогда, когда она будет участвовать в какой-нибудь из общеевропейских программ, станет членом коалиции. И еще непременное условие для российского кино — есть смысл вложить государственные средства в подготовку профессиональных отечественных продюсеров. Пусть их будет немного, пусть всего пять, но эти пятеро будут отлично знать свое дело, понимать и наш, и западный рынок, владеть «ноу-хау»-контактами. В этом, я уверен, — залог выживания индустрии в будущем...

А.Кагарлицкая. Допустим, Россия станет членом европейской коалиции. Какие, по-твоему, творческие проекты могут привлечь внимание, точнее, деньги международных фондов?

А.Роднянский. Это для меня самое загадочное. В Голливуде ежегодно покупают семьсот пятьдесят сценариев, при этом запускают всего пятьдесят. Это черный ящик, которым заведует конъюнктура времени. В Европе же, думаю, должны вот-вот появиться фильмы, которые описывали бы ее сегодняшний менталитет: проблема во всех отношениях актуальная и уникальная. Одна Германия, куда приезжают миллионы беженцев и эмигрантов, переживает значительные изменения в общественной психологии. Появляются новые «правые»... Меняются политические установки... Европа — не Америка, где все этнографические типы так или иначе интегрируются, здесь все намного сложнее. В последние годы жизнь в Европе — как, впрочем, и в России — изменилась стремительно. По-моему, это чрезвычайно интересный материал для кино. Я уж не говорю о том, что сама по себе тема столкновения менталитетов невероятно кинематографична...

А.Кагарлицкая. А какой материал интересен тебе лично как режиссеру-документалисту? Ты ведь говоришь о необходимости «своей темы для высказывания с экрана»...

А.Роднянский. Дело в том, что документальное кино как отдельная, что ли, художественная субстанция меня сегодня как-то не слишком привлекает. Хотя я ужасно люблю это кино. Но нельзя не понимать, что в наше время все уже сказано-пересказано — мифы демифологизированы, публицистическая задача документалистики выполнена. Ушел в прошлое и «паркетный» кинематограф — с сервисными съемками лучше и оперативнее справляется телевидение: приезды и отъезды, заседания и решения, точки зрения правительства и оппозиции... Остается документальное кино как таковое. Как замечательная игра, как складывание собственного мира из реальных кадров-кубиков, как попытка обмануть зрителя, будто ты рассказываешь ему про то, что будто есть на самом деле, а на самом деле рассказываешь ему свое представление о мире... На Западе документальное кино, конечно, другое. Например, на ZDF, крупнейшем и очень престижном европейском телевидении, по сути центральном немецком телеканале, есть мировой известности редакция, поддерживающая независимое кино (у них снимается около тридцати фильмов в год). В этой редакции я сделал три картины. Это был такой «пропуск» дальше — в западное кино. Так вот меня поразило, что картины, которые там делаются, как правило, противоречат всему тому, что у нас считается документальным кино. Все поколения наших документалистов воспитывались на высоких профессиональных нормах, близких к нормам игрового кино. Технологические навыки — съемка, монтаж, умение делать «чистое кино» — подразумеваются у нас сами собой. А на Западе работают, скажем так, интеллектуалы-полулюбители, которых редко волнует «кинематографическая» сторона профессии — главное, чтобы не было похоже на телевидение с его клиповым и рекламным языком.

Что же касается «высказываний с экрана», то я хотел бы снимать такое, что ли, комбинированное кино — документально-игровое, стилизованное или инсценированное под документальное. Построенное на психологических противоречиях XX века. Когда-то, когда писал сценарий «Прощай СССР. Фильм 2», я думал, что XX век закончился. А он не только не закончился — он продолжает все то, с чего начинался. Удивительно, но история действительно никого ничему не учит, все повторяется. Вот почему меня интересуют блуждающие по Европе на протяжении этого столетия этакие персонажи-мифы, персонажи-апокрифы, персонажи-легенды. Таким был Валленберг, о котором я делал картину, таков Гордиевский, герой моей недавней работы на ZDF, таким мне видится Мессинг... При помощи Валленберга мне хотелось показать Россию. Точно так же при помощи русского персонажа или, скажем, хорватского можно показать Европу. Важно только, чтобы экранная история была эмоционально напряженной — нежной, человеческой. Я все еще по-прежнему люблю человеческие истории.

А.Кагарлицкая. А что касается твоей студии...

А.Роднянский. Это частная компания, принадлежит мне и партнеру. Партнер был удач-

ливым предпринимателем, я — сама понимаешь... Вот и все. Деньги были небольшие, но компания была основана, как я уже говорил, когда стало ясно, что есть какие-то перспективы и возможности, когда удалось «пробить» первый проект.

То, что мы делаем сейчас, — это как бы набор необходимой высоты. Очень важно укрепиться «там» и работать «здесь». Здесь всегда можно найти партнера. А там трудно — там ты, как цыпленок на поляне большого леса. Психологически все было тяжело — ты ведь другого менталитета, «другой группы крови»... Но компания — тьфу-тьфу-тьфу — сложилась, у нас уже есть несколько фильмов, и я вижу реальную возможность в короткие сроки осуществить несколько хороших проектов, игровых и документальных, поддержать уже известных режиссеров и дать состояться молодым.

Вообще должен сказать... это классно — делать кино, которое тебе нравится...

Нам показалось небезынтересным посмотреть, как в течение небольшого периода времени в работе кинематографиста стремительно накапливается новый опыт, как этот опыт отменяет или уточняет прежние формулировки, представления, стиль, образ... Интервью с А.Роднянским, записанное в прошлом году, мы сопровождаем фрагментами из беседы с ***Д.Дондуреем****, состоявшейся в начале 1995 года на кинофестивале в Роттердаме.*

...«Там» — это психологическая установка: «Я уезжаю», «Я жгу мосты» — то есть начинаю себя как бы пристраивать, вводить в новый — чужой — контекст. Это совершенно иная часть жизни, «другая песня», один из лучших исполнителей которой — Милош Форман. Делал хорошее чешское кино. Стал великим американским режиссером. Но ему было проще — все мосты оказались действительно сожжены. А для меня-то все сложнее: я никогда не хотел уезжать и к тому, что как бы «осталось за спиной», отношусь с интересом и огромной надеждой, потому что возможности в нашем кино еще далеко не исчерпаны.

В Германию я приехал абсолютно советским режиссером, выкованным в соответствующей системе координат. Решив встроиться в механизм распределения европейских денег, чтобы делать восточноевропейское кино — русское ли, украинское ли... То есть чтобы «замкнуть систему» и как бы гонять кровь по новым кровеносным сосудам, создавая некий новый кинематограф. Кстати, неглупая и совсем не обреченная задача. Но я сам был удивлен, когда почувствовал, что в той вроде бы правильной искомой системе что-то мне не нравится. Не нравится протекционизм. Нужны годы интеграции, время, чтобы твое лицо стало знакомым и все убедились в надежности, в дееспособности. Со всеми — с массой редакторов, агентов, дистрибьюторов... — нужно быть знакомым. Если ты не из одной с ними песочницы, не из одной школы или одного двора — ты должен годами доказывать, что не жулик и не проходимец, а вполне профессиональный кинематографист, который на что-то все-таки способен.

На самом деле я пережил страшную психологическую травму, когда вдруг понял, что нужно становиться продюсером. В том представлении, какое у нас всегда существовало.

Продюсер появляется только тогда, когда появляется рынок.

В мире существует лишь три типа рынка. Англоязычное кино — это 90 процентов мирового проката. Второй вариант — так называемый «арт-хауз продакшн», то есть арт-фильмы, для которых принципиальна фестивальная судьба: именно фестивали могут продвинуть такой фильм в систему независимой дистрибьюции. И третий тип рынка — рынок локальный; он бывает полноценным, как индийский или китайский, и разваливающимся — как в бывшем СССР. Проблема современного отечественного кино в том, что локальный рынок лопнул, а ни к рынку мировому, ни к арт-рынку наш кинематограф не подключен.

Каждый создает себе рамки, в которых существует. Можно провести форум молодежного кино в Суздале, и окажется, что там есть свои лидеры. В то же время можно переехать в Сочи, где обнаружатся другие лидеры. И все правы. Потому что нет иных критериев, кроме оценок собственных или узкого круга друзей и единомышленников. Но о чем вы хотите говорить, ребята, если ваших фильмов нет в широком фестивальном прокате? Если у них нет серьезной арт-репутации, если их не заметила независимая дистрибьюция — пусть малая, пусть за копейки, лишь бы фильм дошел до определенного круга зрителей, принципиально интересующихся экзотическим арт-кино. При этом у вас нет бокс-офиса[1] и вы вообще презираете бокс-офисный список, который, между прочим, для многих по ту сторону океана является единственным критерием удачного или неудачного фильма.

[1] Бокс-офис — принятая во всем мире форма регулярной отчетности о прокате фильмов. — *Ред.*

«А я не хочу снимать по-английски. Мог бы, но не хочу», — говорят многие наши молодые режиссеры. Конечно, это дело личного выбора. Проблема же состоит в том, что если ты хочешь — как другие — большого успеха и больших дивидендов, толпы людей в кинотеатрах и мировой прокат, то ты обязан снимать на английском языке и считаться с законами проката на англоязычном рынке. Иначе на мировой успех не претендуй. Это факт. Закон. Одна из принципиальных истин, которым я научился.

Российский режиссер пытается погасить внутренний конфликт между своим желанием добиться успеха и одновременно безумным стыдом за это желание. С одной стороны, хочется делать кино для зрителя. С другой — понимаешь, что коммерчески осознанный материал никогда не принесет тебе фестивального успеха. А в результате и зрителя нет, и фестивальные отборщики недовольны.

Что при этом больше всего поражает? Сознательная маргинальность. Зачастую очень агрессивная.

Говорить: «Я представляю собственную культуру и собственную самость» — это все равно что относиться к своему кинематографу как к познавательному и витаминозному: не хотите ли взглянуть в окошко — посмотреть, как там туземцы танцуют, как русские воюют с мафией или мафия с русскими... Но кино не клуб кинопутешествий. И мы говорим о таком кинематографе, который для массового зрителя представляет собой драму — повод для сопереживания.

Никита Михалков — талантливый режиссер. Но он — и очень талантливый продюсер. Очень. И всю жизнь им был.

Потому что продюсер — это посредник между автором и зрителем. Человек, который оптимизирует творческие усилия с целью максимализировать зрительский интерес.

В Европе и России продюсер, в том виде, как это происходит сегодня, — это посредник между автором и деньгами.

Когда существует распределение средств, всегда появляется протекционизм. Это приводит только к одному — чем больше у продюсера контактов во всевозможных фондах и верящих в него друзей, тем менее важен для него художественный замысел и идея, за которую он берется. И действительно: какая разница, совершенен ли сценарий, если деньги возвращать не нужно. Хорошо, если фильм попадет в прокат. А не попадет — тоже не страшно.

Так часто случается в Германии. Эта страна — как бы улучшенный вариант осуществления социалистической мечты. Воплощенный идеал российской ситуации. Здесь та же самая абсолютная внутренняя эмиграция кино. Отсутствие собственного проката: на рынке практически 6 процентов немецких фильмов и почти 90 процентов — американских. Нет зрителей. Никакой репутации национального кино. И при этом — огромное количество государственных или общественных денег, безвозмездно выделяемых кинематографу.

И во Франции точно так же. Государственные фонды и общественные деньги. Которые распределяются не под замыслы, а по каким-то прочим соображениям.

...Сегодня происходит, как я определил бы, продюсерская революция, имеющая свой целью воспитание нового поколения профессионалов, перед которыми стоит задача вернуть европейскую публику на европейские фильмы. Режиссеры зрителя проиграли — теперь продюсеры должны его возвратить. Так формулирует задачу европейский истеблишмент, пришедший к модели продюсерского кино, то есть — к модели, когда есть кто-то, кто берет на себя ответственность и за идею, и за деньги, и за результат — контакт со зрителем.

Многие вещи, которые раньше были для меня принципиальными, сегодня выглядят смешно. Когда-то мне предложили возможность серьезного проката фильма «Миссия Рауля Валленберга», но для этого требовался незначительный перемонтаж картины. Я отказался. Возобладали режиссерские амбиции. Но на самом деле сказывалась боязнь профессии, защита от продюсерской воли. Ответить «нет» — проще всего. Но профессия — это умение выполнить задачу, придумать пятнадцать тысяч художественно полноценных вариантов экранного решения и при этом себя не унизить.

Самое удивительное произошло в тот момент, когда я допустил в себя мысль, что мог бы быть причастен к фильмам, имеющим огромный театральный успех. Я же был документалистом. Потом меня пригласили на ZDF. Под это дело я организовал компанию. И вскоре стало понятно, что нельзя существовать в неритмичном производстве документального кино — по логике стабильного функционирования компании необходима инфраструктура игрового кино. А сегодня я уже ловлю себя на мысли, что работаю над чужим сценарием. Над сценарной идеей, над раскадровкой, на съемочной площадке — так или почти так, или немногим меньше, как автор картины. Как человек, который несет полную творческую ответственность вместе с авторами. Раньше мне было немного стыдно говорить: «Я — продюсер». А сегодня я понимаю, что это важная часть моей жизни.

Литературная запись Л.К.

АНДРЕ ШАБО

FIAPF — отряд быстрого реагирования...

В названии нашей федерации чрезвычайно важно каждое слово. Это именно федерация ассоциаций — отдельные продюсеры, отдельные кинопредприятия сами по себе не могут вступить в нашу организацию. Они могут стать членами FIAPF только при посредстве своих национальных союзов, объединений или ассоциаций. В настоящее время мы объединяем таким образом двадцать семь национальных ассоциаций и хотим вовлечь в федерацию еще несколько из стран Юго-Восточной Азии, таких, как Тайвань, Гонконг, Филиппины, Индонезия, где объем кинематографического производства весьма значителен.

Национальные ассоциации, входящие в FIAPF избирают генеральную ассамблею и в решении вопросов деятельности федерации имеют равное число голосов. Я это подчеркиваю: каждая страна имеет два голоса — ни больше и ни меньше. Раз в два года избираются президент, шесть вице-президентов (двое от континента) и бюро из двенадцати человек, которое занимается текущими делами федерации. Помимо этих выборных органов существует постоянно действующий рабочий комитет, штабквартира которого находится в Париже. Его директором я и являюсь.

Вся наша деятельность — это своего рода «скорая помощь», которую мы оказываем национальным ассоциациям кинопродюсеров. В этом смысле мы скорее не армия, а своего рода «коммандос», отряд быстрого реагирования.

Под понятием «продюсер», или «производитель фильмов», мы понимаем людей, которые финансируют, руководят и экономически обеспечивают производство фильмов — иными словами, обеспечивают киноиндустрию.

Наша федерация была создана в 1933 году, затем был перерыв в ее деятельности (приходящийся на военный и послевоенный периоды), которая возобновилась в 60-е годы.

Нам прекрасно известно, что многие члены федерации работают для телевидения — снимают телесериалы, игровые и документальные телефильмы. И я хотел бы подчеркнуть — мы не представляем телекомпании или телестудии. В нашей федерации состоят только независимые продюсеры, работающие и для телевидения, но не являющиеся постоянными сотрудниками или владельцами телевизионных структур.

На международной арене мы выступаем адвокатами кинопроизводителей, представляя их интересы во многих крупных международных организациях. Например, в ЮНЕСКО, в организациях по авторским правам, в международном союзе таможенников, который обеспечивает действие правил перевозки фильмов и предоставил нам льготы при транспортировке киноаппаратуры для съемок в третьих странах и фильмокопий на различные фестивали и кинорынки.

На сегодняшний день подавляющее большинство стран Европы приняло законодательство, обеспечивающее кинематографу льготные налоговые условия. Более того, Европейское сообщество обязало правительства всех входящих в него государств принять законы по льготному налогообложению всей кинопромышленности, подобно тем, что приняты для книгоиз-

---

Из выступления в Союзе кинематографистов России 10 ноября 1994 года на заседании «Бизнес-клуба». Андре Шабо — генеральный директор Международной федерации ассоциаций кинопродюсеров (FIAPF).

дания. Имеется в виду налог на добавленную стоимость. Не знаю, представляют ли себе в России, что это такое. Это миллионы и миллионы швейцарских франков, американских долларов, немецких марок, которые высвобождаются для кинопроизводства.

Таким же образом мы сотрудничаем и с региональными организациями. И если нам кажется, что интересы членов нашей федерации так или иначе ущемляются, мы начинаем борьбу, иногда довольно жесткую.

Как известно, Европейское сообщество создало специальную структуру, финансирующую совместные постановки при условии, что в них участвуют три и более стран. В создании этой структуры мы принимали самое непосредственное участие.

Нередко мы занимаемся и весьма конкретными вопросами. Так, в течение пяти лет шла долгая борьба с итальянским телевидением, которое через спутниковую систему транслировало фильмы не только на Италию (на что были куплены права), но и на всю Европу. Теперь этот телевизионный сигнал кодируется, а авторы картин, показанных в эфире в течение того периода, получили определенное финансовое возмещение.

Еще один пример. Турецкое правительство готовило проект финансирования национального кинопроизводства, на наш взгляд, совершенно неудовлетворительный. Я располагал подобными документами, принятыми в других странах, и добился, что в Турции должен быть подготовлен новый проект.

Мы выступили перед американским правительством в защиту интересов мексиканских продюсеров, поскольку в США существовали определенные ограничения на показ мексиканских фильмов.

Словом, есть масса примеров того, как мы отстаиваем интересы членов федерации в различных странах и различных региональных объединениях.

Все это связано с третьей стороной нашей деятельности, весьма важной, — с обработкой информации и ее распространением среди наших коллег. Главным образом, это информация экономического характера, касающаяся проката, финансирования и так далее.

Сегодня ведется работа по анализу оплаты труда актеров и других творческих работников.

ДЖЕРЕМИ ТОМАС:

«Хочу соперничать с Голливудом»

Никто не сможет сравниться с продюсером Джереми Томасом в умении управляться с международными крупнобюджетными постановками, причем как в художественном, так и в коммерческом плане. Именно он станет следующим председателем Британского киноинститута.

Отчасти секрет успеха любого кинопродюсера кроется в его врожденной вере в успех своего предприятия. Если он не продемонстрирует полнейшей, почти фанатичной преданности замыслу, у потенциальных спонсоров могут зародиться подозрения.

Джереми Томас, подтверждением чьей репутации смелого, честного, умеющего внушить доверие человека можно считать «Последнего императора» Бертолуччи, не перестает удивлять зрителей, критиков и финансистов.

«Нужно верить в себя, иначе невозможно убедить в чем-либо других», — говорил он. Последним его подвигом было то, что он сумел заставить французского строительного магната Франсиса Буига и его компанию «CIBY 2000» финансировать амбициозный эпический фильм Бертолуччи «Маленький Будда», в который были вложены английские и итальянские деньги.

Джереми Томас

В статье использованы материалы бюллетеня Европейской киноакадемии (1992).

Джереми Томас — известный английский продюсер, участвовавший, в частности, в производстве таких известных фильмов, как «Крик» (режиссер Ежи Сколимовский), «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» (режиссер Нагиса Осима), «Последний император», «Под покровом небес» и «Маленький Будда» (режиссер Бернардо Бертолуччи), «Завтрак без еды» (режиссер Дэвид Кроненберг).

Целый ряд продюсеров, как известно, снимают фильмы в различных странах мира, в которых система оплаты и ее размеры иногда существенно различны. Готовим еще один документ — своего рода профессиональный словарь, в котором пытаемся определить многие терминологические понятия. Дело в том, что очень часто люди, подписывающие контракт, особенно международный, под одним и тем же термином понимают разные вещи, что приводит к путанице и недоразумениям. Не так давно меня пригласили египетские продюсеры, у которых возникла очень серьезная проблема: с целым рядом вновь открывающихся в Европе телевизионных студий, вещающих на арабском языке, они подписали крайне для себя невыгодные документы. В результате консультаций и проведенного мною в Египте семинара их типовой контракт теперь модифицирован, во избежание подобных ошибок.

Представляя продюсеров, мы участвуем в международных кинофестивалях, которые таким образом — не являясь членами FIAPF — становятся нашими партнерами.

Почему сотрудничество с фестивалями мы считаем важным. Некоторое время назад копии фильмов, посланных продюсером на фестиваль, как правило, обратно не возвращались. Более того: с них снимались новые копии. И фильм был как бы дважды украден. Добавьте к этому потраченные продюсером впустую деньги на дорогу и отправку копий на фестиваль. Мы не могли не вмешаться. Федерацией был подготовлен соответствующий регламент, гарантирующий в равной степени и творческие интересы фестивалей, и коммерческие интересы продюсеров. Международные кинофестивали, признающие этот регламент — на сегодняшний день их пятьдесят пять, и среди них восемь высшей категории, — признаются и FIAPF. Продюсеры, чьи фильмы участвуют в этих фестивалях, в значительной степени застрахованы от каких бы то ни было случайностей.

Еще один вид деятельности, связанной с международными фестивалями, — это попытка регламентировать порядок их проведения, чтобы они не пересекались один с другим. Это довольно громоздкая и сложная административная работа, тоже направленная на соблюдение интересов продюсеров и на то, чтобы не создавать конкуренцию между членами нашей федерации. Разумеется, мы не можем запретить кому-то организовать фестиваль. Но если некоего фестиваля нет в нашем списке или его организаторы не подписались под нашими правилами, мы говорим продюсеру: «Отправить туда картину — твое право. Но любые возникшие проблемы будут твоими личными проблемами».

Регистрация в FIAPF выгодна для любого фестиваля, потому что существенно усиливает его авторитет.

•

У России и у российского кино огромный потенциал и большой авторитет, который, безусловно, является очень серьезным основанием для того, чтобы западные продюсеры искали с вами сотрудничества. Другое дело, что из-за резкой смены системы кинопроизводства и многих структур произошла заметная дезорганизация. И ваша задача навести в своем деле порядок. Есть закон экономической логики. Сейчас важно, чтобы этот закон стал для вас доминирующим. И пусть мне не говорят, что фильм хороший и фильм экономически выгодный — понятия несовместимые. Более чем совместимые. «Унесенные ветром», «Амаркорд» или «Имя Розы» не только не привели к финансовым потерям, но, напротив, принесли значительную прибыль...

Роль продюсера в том и состоит, чтобы добиваться художественного качества и соблюдения экономической логики.

Не только в России приходится доказывать правительству, что кинематограф — это не только творческие работники. В течение многих лет мы тоже вели споры с правительствами стран Европейского сообщества, доказывая, что кино — это не одни лишь знаменитые режиссеры и «звезды» мировой величины. Не все хотят слышать и уж тем более не все понимают, что кино — это рыночный товар, который продается и покупается, что важна экономическая сторона дела.

Продюсер и есть та фигура, которая занимается решением всех этих вопросов. Но это не просто человек, который ищет и дает деньги, и не бухгалтер, только просчитывающий финансовую выгоду. Это человек, который организует и объединяет и творческий, и экономический процессы кинопроизводства, обеспечивая баланс между ними.

Когда в Италии принимался закон об автор-

ских правах на фильм, Франко Кристальди, бывший в то время президентом FIAPF, и Этторе Скола, тогда президент Европейского союза режиссеров и одновременно руководитель союза режиссеров Италии, предприняли совместные действия, внеся в закон положение, что продюсер является таким же автором картины, что и режиссер. Европейский союз режиссеров обвинил Сколу в предательстве профессиональных интересов. На что тот ответил: опыт его личного сотрудничества с Кристальди, творческие идеи которого были в работе чрезвычайно полезны, заставляет признать, что продюсер имеет право авторства на фильм наравне с режиссером. И в этом смысле я поддержал бы Сколу. Кристальди, обладатель трех «Оскаров» (за «Развод по-итальянски», «Амаркорд» и «Имя Розы»), — яркий и идеальный представитель продюсерской профессии, который умел просчитывать экономическую выгоду и в то же время был незаменим и в творческом процессе.

•

Совершенно очевидно, что сегодня нельзя покрыть расходы на производство фильма исключительно его театральным прокатом. Очевидно также, что необходимо аккумулировать все доходы, связанные с кино-, видео- и телепрокатом. Только при этом условии можно говорить сегодня о реальной окупаемости кинопродукции. В России, как я знаю, телевидение мало и недостаточно участвует в финансировании кино. Во Франции же, например, в 1993 году четыре основных телевизионных канала затратили на финансирование кинопродукции 365 миллионов франков (разделите эту сумму на пять — получите доллары). Что касается платного «Канала Плюс» (показывающего только кино и спорт), то он закупил фильмы французского производства — я это подчеркиваю: французского — на сумму 454 миллиона франков. Обе эти суммы могут показаться огромными, но они составляют лишь тридцать процентов затрат на кинопроизводство в том году.

Цифры по Испании, Германии, Италии приблизительно такие же. Национальное кино для телевизионных компаний — один из самых выгодных товаров. Его смотрят. И поэтому его покупают. Но телевидение должно платить реальную, экономически нормальную цену.

«Но если бы мне не удалось получить денег от них, я бы нашел другой выход», — рассказывает Томас, которого Бертолуччи сравнил с «пушистым медвежонком».

Медвежонку нравится быть в курсе всех событий. «Я ежедневно бываю на съемочной площадке и постоянно слежу за фильмом до самого его выхода на экран, чтобы держать все под контролем».

Для осуществления постановок Томас начал привлекать международные финансы еще задолго до того, как бюджетные ограничения вынудили прочих продюсеров пуститься на поиски новых путей добывания денег: банки дали «отбой», обжегшись на множестве плохо спланированных постановок. Томасу удалось добиться успеха, заработать себе репутацию космополита и не дать себя затянуть столь ненавистной ему голливудской машине.

«Я всегда ищу деньги за пределами Голливуда. Там я финансировал только один фильм («Эврику» Николаса Роуга), и это было ужасно. Я европеец, живу в Лондоне и не собираюсь переселяться в Лос-Анджелес. Но я хочу ставить фильмы, которые могли бы соперничать с Голливудом». К своим работам он выдвигает непреклонное требование: они должны привлекать зрителей по всему миру. С грустной миной он признает, что снял немало фильмов, которые «посмотрели всего десять человек, что не приносит большого удовлетворения, даже если и делаешь вид, что это не так».

Сейчас Томасу 44 года. К кинопромышленности он привык с детства — его отец Джеральд тоже был продюсером. Начало карьеры сына было нелегким. «Дело было в начале семидесятых. Мой друг, австралиец по имени Филипп Мора, пытался собрать в Англии деньги на постановку под названием «Бешеный пес». Он сказал мне, что можно попытать счастья в Австралии. Решение было немного нестандартным, но правительство поддержало проект, и мне удалось заинтересовать группу вкладчиков.

Я вернулся в Европу и принялся распродавать акции еще до начала съемок. Теперь это стало нормой. Вскоре таким методом мне удалось собрать 20 — 30 миллионов долларов — я продавал частями фильм, а потом находил венчурный капитал или вкладчика для покрытия оставшейся части расходов.

Я постоянно ищу новые пути. Кинопродюсер обязан постоянно искать всякие возможности, ведь когда открывается одна дверь, другая закрывается. За последний год картина в нашей отрасли промышленности резко изменилась и будет меняться и впредь. Участие конгломератов станет еще более ощутимым, международные продюсерские компании по-прежнему готовы платить большие суммы, чтобы заполучить самую лучшую продукцию. Получать деньги авансом стало труднее: приходится обращаться к конгломератам или «потребителям» с просьбой о частичном финансировании — это, например, телекомпании, торговцы авторскими правами, издательства. Сегодня время корпораций, а не независимых».

Даже имея за плечами «Последнего императора», получившего девять «Оскаров» и собравшего 200 миллионов долларов по всему миру, каждая новая

Когда телевидение участвует в кинопроизводстве или покупает фильм для показа, оно стремится купить и право собственности на этот фильм, что, естественно, обеспечивает высокую прибыль, но затрагивает интересы продюсера. Поэтому были установлены правила, согласно которым контрольный пакет прав остается у продюсера, а телевидение может иметь только 49 процентов. Если же телевидение стопроцентно финансирует картину, то права делятся таким образом: оно получает 50 процентов прав на прокат и столько же — на право собственности. То есть основные права тоже остаются у продюсера.

Кроме того, по законодательству телевидение обязано часть своих прибылей направлять на финансирование независимого производства. Это справедливо — ведь телевидению предоставляются определенные общественные услуги — коридор волн, эфирное пространство. За них ТВ «расплачивается» 4,5 процентами от суммы своих сделок. «Канал Плюс» — 25 процентами.

Что касается видеорынка, продюсеры должны сделать все возможное — особенно в России, — чтобы на нем было исключено или, по крайней мере, минимализировано пиратство. Когда незаконно копируются только лишь иностранные фильмы, вы, конечно, можете сказать: «Нас это не касается». Нет. Дело в том, что пиратская копия продается на рынке значительно дешевле, чем копия национального фильма. Разумеется, это представляет угрозу национальному кино- и видеорынку. И не только — самой кино- и видеопромышленности. Борьба с пиратством — сложная задача, но вполне решаемая. Это вопрос профессионального объединения, это вопрос сотрудничества с властями. В качестве примера можно привести Англию, где в середине 70-х годов большая часть видеопродукции была пиратской, а к 1987 году краденная продукция составляла на рынке всего 5 — 7 процентов. Эту проблему сумели решить, добившись принятия весьма жестких законов и введения не менее жесткого котроля. Если ее не решать вообще, то говорить о нормальном развитии кинорынка и кинопромышленности не представляется возможным.

Одной из важнейших задач является модернизация кинотеатров. Это тоже сфера деятельности продюсера. В плохо устроенный кинозал зритель не пойдет. На худой конец, он посмотрит там американский фильм, да и то не любой. Году в 1985-м кинорынок той же Англии переживал, так сказать, клиническую смерть: на всю страну там было порядка семисот кинотеатров, а общая посещаемость — около пятидесяти миллионов зрителей в год. Кинотеатры находились просто в жутком состоянии — никакого финансирования, старое оборудование, отжившие свое проекторы... Сейчас дело ожило. Когда американцы открыли там два современных комплекса, две основные английские компании, владеющие большей частью кинотеатров, ужасно испугались, что будут вытеснены с рынка, и основные свои инвестиции направили на модернизацию прежних и создание новых кинозалов. В результате за восемь лет — с 1985-го по 1993 год — количество зрителей возросло до ста двадцати миллионов. Такого скачка ни в одной другой стране Европы не было.

Чрезвычайно важен и вопрос экспорта вашей продукции. Индивидуальный продюсер вряд ли сможет решить весь комплекс связанных с этим проблем. Например, вы продаете фильм на какое-то телевидение. Но оттуда он уходит на кабельные каналы. Каким образом вы сможете это проконтролировать? Как будете получать причитающуюся вам сумму гонорара? Вы ведь не можете регулярно объезжать все центры кабельных систем и проверять, показывали ваш фильм или нет. В этом вопросе необходим специальный контролирующий орган. При FIAPF такая структура создана десять лет назад. Первоначально никто не верил в ее эффективность, но сегодня она несомненна. С точностью до единицы проводится обработка программ почти сорока кабельных каналов. Только за 1993 год в семи европейских странах за показ фильмов по кабельному телевидению собрано около восьмидесяти миллионов долларов.

•

Какова вообще идея авторских прав продюсера? Она должна обеспечить продюсеру возможность реализовать фильм на рынке и окупить свои вложения. В противном случае он не будет финансировать кинопроизводство.

Система, действующая во Франции, такова, что в начале работы над фильмом авторскими правами обладают пять человек — сценарист,

режиссер-постановщик, автор диалогов, автор режиссерского сценария и композитор (часто три фигуры совмещаются в одной), которые обязаны передать свои права по реализации продюсеру, подписав с ним контракт. Если контракт составлен правильно, режиссер и сценарист (композитора оставим в стороне, это отдельная тема) получают некую начальную сумму, которая рассматривается как аванс в счет будущей прибыли. Процент от реализации фильма начинает отчисляться им только после того, как покрыты расходы продюсера на производство. Это вполне справедливо. Что касается актеров, тут сразу оговаривается, что они получают процент от прибыли. По закону во Франции актер, подписывая контракт на съемки и принимая обусловленное вознаграждение, автоматически передает все свои права продюсеру. С другой стороны, по закону же, актерский коллектив имеет право на два процента от прибыли. Автор при заключении контракта может оговорить: вот эти права я уступаю, а эти — нет; это вопрос его договоренности с продюсером. У актеров такой возможности нет, они полностью ограничены рамками закона. Правда, возможно соучастие в финансировании картины. И автор фильма, и актер могут часть причитающейся ему по контракту суммы вложить в производство и получать соответствующий процент от прибыли при успешном прокате. Скажем, Жерар Депардье неоднократно работал по этой системе, она достаточно распространена.

В этом плане принципиальной экономической разницы между принятыми в разных странах системами нет. Скажем, американский режиссер не имеет авторского права на картину — оно принадлежит продюсеру, — но он получает ту же долю от прибыли после того, как окуплены расходы продюсера.

Более того. Как представитель продюсеров я считаю, что если авторы и актеры имеют право на прибыль в случае экономического успеха фильма, точно так же они должны участвовать и в возмещении убытков продюсера. Но это, конечно, дискуссионный вопрос.

Таковы в общих чертах сфера нашей деятельности и круг вопросов, которыми мы занимаемся. Был бы рад, если наш опыт и эта информация окажутся для вас полезны.

постановка для него оказывается ничуть не легче предыдущей. «Пожалуй, ни с чем труднее «Последнего императора» мне иметь дело не приходилось, потому что снимать хотели в Китае. Хоть крупным голливудским компаниям сценарий и понравился, вкладывать деньги никто не хотел. Никто не верил, что мы в состоянии завершить эту работу, особенно съемки в Запретном городе с участием тысяч людей. Поскольку в то время проникновение в Китай интересовало немалое число банков и различных компаний, мне удалось сколотить некоторую группу людей. На это ушла целая вечность, а сам я тем временем чуть не обанкротился».

Значительную часть дел Томас прокручивает в Канне. Эта традиция началась с его второго фильма «Крик» режиссера Ежи Сколимовского, который в 1976 году спланировали на обрывке бумажки в ресторане на пляже. Он работал с такими пользующимися международной известностью режиссерами, как Нагиса Осима («Счастливого Рождества, мистер Лоуренс»), Николас Роуг («Не вовремя», «Эврика» и «Незначительность») и Дэвид Кроненберг («Завтрак без еды»).

В кино с радостью встретили сообщение о том, что в будущем году он сменит Дэвида Аттенборо на посту председателя Британского киноинститута. «Я вырос в кино и, в частности, в Национальном киноархиве. Три года — не такой уж долгий срок, но это дает мне шанс что-то сделать для кинематографа».

Томаса вряд ли увидишь разгуливающим по коридорам власти в Голливуде, чей ореол его вовсе не привлекает. Вместо этого он предпочитает свободу и полный контроль, что каждый раз связано с преодолением невероятных трудностей — «будто взбираешься на крутую гору». Впереди его ждет множество новых вершин.

Интервью и комментарий Ричарда Моу
Перевод с английского М.Теракопян

КРИСТА САРЕДИ:

«Верить в утопии, отказавшись от иллюзий»

Почти все режиссеры, с которыми я работала как продюсер, были абсолютно неизвестны.

Моим первым по-настоящему кассовым режиссером был Энг Ли из Тайваня, с которым мы сделали картины «Свадебный банкет» и «Есть, пить, мужчина,

---

Криста Сареди — швейцарский продюсер, президент компании «World Sales». Участвовала в создании получивших международную известность фильмов «Свадебный банкет» и «Есть, пить, мужчина, женщина» (режиссер Энг Ли), «Кош ба кош» (режиссер Бахтиер Худойназаров), «Дни кино» (режиссер Фридрик тор Фридриксон), «Татьяна, береги свой шарф» (режиссер Аки Каурисмяки) и других.

Анатоль Доман — последний из могикан

ИНТЕРВЬЮ И КОММЕНТАРИЙ КИРИЛЛА РАЗЛОГОВА

С конца 80-х годов имя Анатоля Домана практически не сходит со страниц французской (да и мировой) печати. Сначала исполнилось 40 лет возглавляемой им фирме «Аргос-фильм» и прошел цикл ретроспектив в десятках стран. Затем вышел на экраны финансировавшийся им фильм Вима Вендерса «До самого края света» — его успех в кинематографической среде и интеллектуальных кругах сопровождался коммерческим провалом, что заставило говорить о трудных временах, переживаемых фирмой, а заодно и всем институтом независимого продюсерства на Западе. И, наконец, в последнее время, в преддверии столетия кинематографа классические картины «Аргос-фильма» вновь оказались в центре внимания.

Отечественному зрителю известны если не все, то многие из произведений, созданных при участии Анатоля Домана и его фирмы: от «Жертвоприношения» Андрея Тарковского и скандально знаменитой «Империи чувств» Нагисы Осимы до многих работ, включенных в обширную телеретроспективу РТР «Киномарафон».

Мне удалось взять интервью у Анатоля Домана незадолго до его отъезда в Японию на очередное чествование «Аргос-фильма». В Париже шла очередная ретроспектива его картин, только что был повторно выпущен на экраны шедевр Робера Бессона «Наудачу, Бальтазар», не проходило и дня, чтобы где-нибудь в печати не появлялось материала, посвященного легендарной коллекции Домана. Уже одной только восторженной полосы в знаменитой «Le Monde» было бы достаточно, чтобы почить на лаврах. Но, как убедится читатель, интонация разговора оказалась более чем пессимистической, ибо речь пошла о судьбах независимого киноискусства во Франции и в Западной Европе в целом.

Это интервью для нас сегодня звучит особенно актуально, ибо в центре внимания Анатоля Домана — влияние организационно-экономических аспектов на развитие киноискусства. Чтобы был понятен основной пафос французского продюсера, поясню, что в последние годы резко пошла на убыль конкуренция между кинотеатрами — во Франции они оказались сосредоточенными в трех крупнейших сетях: «ЮЖС», «Гомон» и «Пате». Если учесть, что «Гомон» и «Пате» принадлежат братьям — соответственно Никола и Жерому Сейду, а они заключили между собой соглашение о разделе сфер влияния («Гомон» перекупил у «Пате» парижские кинотеатры и уступил свою сеть в провинции), то станет ясно, что свободная конкуренция вытеснена биполярной структурой, монопольной по своей сути. Далее «Гомон» стал партнером голливудской «Буэна Виста», а «ЮЖС» — фирмы «XX век — Фокс»; третьим гигантом среди прокатчиков осталась «Ю-Ай-Пи», прокатывающая фильмы «МГМ», «Парамаунт» и «Юниверсал». Таким образом, сокращение общей доли французских фильмов в национальных кинотеатрах в 1990—1994 годах с 50 до 30 процентов, а независимых картин — почти до 10 процентов перестает быть загадкой.

Я предупреждал об опасности монополизации еще в конце 70-х годов. Всерьез меня тогда никто не принимал. Но я, к сожалению, оказался пророком. Под лозунгами защиты национального кино велось планомерное уничтожение французского и более того — европей-

ского киноискусства. Причем процесс этот, проводимый в интересах монополий, сопровождается «заговором молчания».

Легендарное европейское киноискусство, давшее миру шедевры французской «новой волны», Висконти, Антониони и Феллини, великих немецких и английских режиссеров, шведской школы, прекратило свое существование. Сегодня независимые французские фильмы выпускаются на экраны в худшее для просмотров время и большими «пачками» — разумеется, они проходят незамеченными. Такая ситуация возникла не сама собой — «длинные руки» монополистов подбираются к кинематографу уже давно, а злоупотребления ведущих фирм не только не были пресечены властями — они были поддержаны.

Именно власти дали возможность сосредоточить в одних руках вертикальную и горизонтальную монополии: кинопроизводство, кинопрокат и большую часть сети кинотеатров.

Уничтожению независимого кино способствовало в середине 80-х годов решение Рейгана прекратить применение антитрестовского законодательства по отношению к прокату и сети кинотеатров. В результате стала возможной вертикальная интеграция производства, проката и киносети в рамках крупнейших голливудских компаний. Но в Америке их все-таки около десяти, а не две и не три, как во Франции. Поэтому там конкуренция сохраняется, несмотря на то, что независимые компании переходят под «присмотр» крупных. Примером тому может послужить судьба фирмы «Мирамакс», работающей теперь под контролем «Буэна Виста».

Между тем во Франции и по сей день существуют законы, запрещающие такую интеграцию. И они применяются. Но по отношению, скажем, к торговым комплексам. В кино же на эти законы смотрели и смотрят сквозь пальцы, за что мы теперь и расплачиваемся. Западный мир руководствуется извечным лицемерием: принципы остаются чисты и благородны, но реальность ежесекундно им противоречит.

Поэтому и будущее французского кино безрадостно. Это показывают сегодняшние данные и кинопроизводства, и проката. Кинематограф во Франции переживает глобальный упадок. Трудно было ожидать другого, если работу двух из трех существующих во Франции компаний контролируют братья, объединенные кровным

женщина». Энг Ли — очень приятный, скромный человек и хороший профессионал, что вполне соответствует моим общим требованиям к режиссерам, с которыми я берусь работать.

Сотрудничество с режиссерами по большей части определялось личными отношениями. С Джимом Джармушем мы были друзьями задолго до того, как я стала агентом по продаже его фильмов. Когда в 1986 году я открыла свою компанию, он выразил желание работать со мной. Продавая его картины, я познакомилась с братьями Каурисмяки и с некоторыми продюсерами. С тех пор обстоятельства складывались благоприятно и очень органично: новые знакомства помогали завести новые связи, приобрести необходимый опыт и т.д.

Конечно, мой вкус определяет и мой послужной список. Громкое имя режиссера и коммерческие возможности ленты не имеют для меня первостепенного значения. Что имеет значение, так это качество фильма, то есть уровень таких компонентов, как сюжет, драматургия, актерская игра и технические стандарты, — только если все это отвечает моему очень личному вкусу, я начинаю думать о коммерческой стороне дела и о том, может ли фильм, когда он будет снят, иметь шанс на международном рынке и принести финансовую прибыль, в которой мы все заинтересованы и нуждаемся, чтобы жить.

Статус продюсера, его роль в кинобизнесе зависят от того, насколько успешны в коммерческом отношении сделанные им фильмы. А это в свою очередь определяет и его дальнейшие возможности. Открывает перед ним новые возможности: новые субсидии, новые контакты и т.п.

Однако я думаю, что можно добиться успеха, если объединить усилия и профессиональный опыт «одиноких волков» — независимых продюсеров, их партнеров и друзей.

Многое зависит и от качеств самого продюсера. Современный продюсер должен: иметь настойчивость; четкое представление о том, как руководить компанией (административно и финансово); знать как можно больше о международном кинематографическом бизнесе; быть общительным; верить в утопии, не имея при этом никаких иллюзий; быть терпеливым и всегда готовым начать с нуля. Разумеется, это не все. Но эти требования универсальны и распространяются, на мой взгляд, на всех продюсеров, в том числе и тех, кто работает в российском или в американском кино. Вообще различия в работе продюсеров, скажем, Европы и Америки, минимальны — кардинально различны лишь «независимое» продюсерство и работа для больших студий.

Я не люблю «плакать над пролившимся молоком» — публично анализировать собственные ошибки. Единственное, что могу сказать, — из ошибок я извлекла главный урок: говорить «нет», когда сомневаешься, и идти вперед, только когда абсолютно уверен в правильности своего выбора, в верности своих ходов.

Перевод с английского Татьяны Важновой

родством и общностью корыстных интересов, а не идеей развития национального кино. Не может быть иначе, когда выход любого фильма на экраны Франции в конечном счете зависит от этих двух руководителей прокатных служб, которые вполне могут сговориться между собой. Мы, независимые продюсеры и прокатчики, возмущаемся этим уже двадцать лет, а положение тем временем с официального благословения все более ухудшается.

Причина тому — блокировка законов о свободной конкуренции.

У меня могут спросить: «А меры по спасению французского и европейского кино?!» На это я отвечу, что переговоры с американцами в Париже и Брюсселе по поводу Генерального соглашения о тарифах и торговле и так называемое «исключение для культуры» касаются аудиовизуальной сферы — то есть телевидения, а не кинематографа. Но ведь карьера, судьба любого фильма начинается в кинозале и зависит прежде всего от результатов проката. Руководители французских компаний и сменяющие друг друга министры под всеобщие аплодисменты говорят о защите национального кино, но в действительности обеспечивают американские интересы на европейском рынке.

Здесь не скупятся на рекламу американской продукции. Но не прилагают ни малейших усилий, чтобы организовывать прокат и рекламу европейских картин. Это готовы делать независимые прокатчики и собственники кинотеатров, но стараниями политиков их намерения практически обречены на провал. Именно поэтому я считаю себя вправе говорить об экономическом и культурном геноциде по отношению к национальному кинематографу.

Недавние соглашения между фирмами «Гомон» и «Буэна Виста» и «ЮЖС» и «XX век — Фокс» сделали тайное явным. Сколько бы нас ни убеждали, что эти соглашения, поддержанные коммерческой мощью американцев, осуществлены во благо французского кино, они остаются для нас отвратительным сговором. Нет худшей формы тоталитаризма, чем тоталитаризм в области культуры.

Почему не протестовали творческие работники — известные, влиятельные режиссеры и актеры? Дело в том, что они оказались заложниками все той же монополизации — у многих заключен контракт с «Гомоном», что лишало их возможности выступлений против монополистов-работодателей.

Парадокс заключается в том, что французские зрители-налогоплательщики как бы способствуют господству американских фильмов на наших экранах. Каким образом? Все хором кричат о защите национальной идентичности, о необходимости исключить культуру из поля прямого действия рыночных законов. Но посмотрите, как Национальный киноцентр Франции расходует деньги, предназначенные для поддержки французского кино. Благодаря существованию франко-американских конгломератов деньги идут на печать копий... голливудских фильмов. Будущее грозит нам мегакомплексами — многозальными кинотеатрами (количество залов ограничено десятью; будь эта цифра больше, вероятно, независимые фильмы и могли бы в них просочиться) вкупе с торговыми предприятиями, которые — не насмешка ли над здравым смыслом! — воздвигаются на государственные и муниципальные средства. Нам грозит абсолютное господство американской продукции. Да здравствует национальная культура!

Дух подлинного кино будет окончательно изгнан из кинозалов. Когда же второсортные американские фильмы утомят публику, она и вовсе покинет кинотеатры, которые будут заняты залами торговыми. Вот ведь уже и фирма «Пате» как о достижении объявила о строительстве полифункциональных залов в рамках мегакомплексов — экран можно будет быстро заменить прилавком.

Я остаюсь оптимистом. Надежда есть. Но положение может поправить только новый закон, который однозначно запретит монополизацию кинорынка.

Чувство реальности и дефицит реализма

Темы, идеи и подход к их осмыслению, нашедшие место в сборнике, подготовленном Энгусом Финни, фрагменты из которого мы публикуем, рождались в ходе дискуссий на трех крупных симпозиумах, проведенных Европейской киноакадемией в Берлине и Кельне в 1990 — 1993 годах. В сущности, это результат коллективных попыток со стороны людей различных профессий, связанных с кино, трезво оценить нынешнюю ситуацию в европейском кинопроизводстве, изжить психологию иждивенчества и нащупать реальные пути выхода из кризиса, не опасаясь риска и значительных затрат — материальных, интеллектуальных и душевных.

ВИМ ВЕНДЕРС, РЕЖИССЕР, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЕВРОПЕЙСКОЙ КИНОАКАДЕМИИ

Идеи вчерашнего дня

Всем ясно, что с европейским кино сегодня не все ладно. Мы потеряли огромную часть своей аудитории. Конечно, в какой-то степени это следствие сильного давления со стороны Америки и потери большого количества кинотеатров, в которых наши фильмы были когда-то частыми гостями. Но есть тут и вина тех, кто делает кино. В наших фильмах всегда чувствуется пульс современности, и тем не менее их никто не хочет смотреть. То есть проблема не в том, что европейским фильмам не хватает чувства реальности — может быть, ее даже слишком много, — а в том, как эти фильмы предстают перед зрителем. Забавно, что «пойти в кино» стало означать в Европе «пойти на американский фильм», ибо молодой американский режиссер лучше знает рынок, чем кинокультуру.

Европейские фильмы, попросту говоря, не ориентированы в сторону рынка. У нас есть прекрасные идеи, но они часто слишком «интеллектуальны», а когда появляются идеи коммерческие, они обычно просто скопированы с американских.

Почему же мы снимаем не те фильмы? Упрощенно говоря, дух субсидий и стипендий породил нечто вроде летаргического нарциссизма. Пользуясь на протяжении двадцати лет государственной поддержкой, европейские режиссеры упустили основной рынок, и теперь у них развилось, я бы сказал, ментальное расстройство, связанное с недостатком реализма. Субсидии отрывают кинематограф от почвы реальности.

Новый продюсер

Если Европа должна начать снимать другое, новое кино и сократит дистанцию между кинематографистами и зрителями, то ключевая фигура для такого рывка — продюсер. Творческий продюсер сегодня — редкая птица. Европейская «теория авторства» покончила с продюсерами, и это было большой ошибкой. Если ACE, новая европейская продюсерская студия в Париже, поможет «выращивать новых продюсеров», это будет просто здорово.

Но еще труднее вырастить сценаристов. Европейские сценарии не могут просто копировать американские, так же как мы не можем копировать американские фильмы, потому что копии все равно будут хуже (не говоря уже о том, что у нас нет средств, чтобы снимать такие фильмы).

Прежде всего следует переосмыслить сотрудничество между сценаристом, продюсером и режиссером; первое место в этом трио должен занять продюсер. Хороших примеров немного, и они — скорее исключения: лучшие продюсеры в Европе — англичане, такие как Джереми

A n g u s F. (ed.). A Dose of Reality. The State of European Cinema. Published by the European Film Academy and Screen International. 1994.

Томас и Дэвид Паттнем. Есть, впрочем, еще Бернд Айхингер в Германии и Клод Берри во Франции. Словом, продюсеров Европе не хватает сейчас в первую очередь.

Культурные особенности

Некоторым европейским фильмам, глубоко связанным с национальной культурой, удавалось перейти государственные границы. Но их становится все меньше и меньше. Например, комедии крайне редко имеют успех за пределами своей страны — факт весьма удручающий. Эту проблему следует рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, действительно ли эти фильмы непонятны вне их контекста? Во-вторых, есть ли у них реальный шанс достичь соседей? Впрочем, второе — вопрос скорее политики или экономики, чем вкуса. В последнее время местным дистрибьюторам стало слишком трудно конкурировать с мощными рекламными компаниями.

Взглянув же на эту проблему шире, убеждаешься, сколь важен и вопрос маркетинга. Удивительно не то, что «Парк Юрского периода» показывают на каждом третьем экране в европейских городах, а то, что материалами об этом фильме полна вся пресса. Маркетинг — чрезвычайно важная вещь в кино, а европейцы здесь — чистые любители. Для выпуска на экран американских фильмов разрабатывается целая стратегия, сложнейший план, пунктуально, день за днем приводящийся в действие. Европейцы же, выпуская новый фильм, просто надеются на благосклонные отзывы в газетах. Потом вывешивается некоторое количество афиш, причем там, где не надо платить за вход, поэтому на следующий день их обрывают. Такова европейская стратегия. Она была действенной, пока на фильмы не смотрели как на товар. Но сегодня они *стали товаром*. Даже «интеллектуальный» фильм — товар.

«Звезды»

Европейский континент разделен сегодня на множество культур. Особенно тесно связано с национальной культурой телевидение, и именно на телевидении расцветают кинозвезды. Людям 90-х гораздо больше, чем когда-либо раньше, необходимы «звезды» — как примеры для подражания и «учители жизни». И они не могут представить себе иных кинозвезд, кроме американских. Необходимо перестроить нашу киноиндустрию так, чтобы «производить» «звезд» в Европе. Этому препятствует отсутствие подлинно паневропейского подхода к кинопроизводству. Конечно, предпринимаются попытки преодолеть границы, но настоящего паневропеизма в этой области еще нет. Когда берется один актер из Германии, один — из Англии, один — из Франции и снимается совместная картина — это нелепость. К этому как раз и приводит ориентация на субсидии. Такое положение дел неспособно вдохновить потенциальных «звезд» и тем более создать их. «Звезда» должна быть независимой.

Но нам также нужны актеры, которые стремятся быть «звездами». «Звезд» нельзя просто «делать». Быть «звездой» — невероятно тяжелый труд, и к нему следует готовиться. А это опять же гораздо более свойственно американской традиции. Многие европейские актеры, которые часто приходят в кино из театра, не готовы к такому труду. В некоторых европейских странах успех — это почти вина, за которую наказывают; «звезд» нередко критикуют с чрезмерной строгостью, а то и оскорбляют, и тогда они отступают и возвращаются в более комфортный мир театра. В такой атмосфере стать «звездой» очень трудно.

«Возмутительная игра»

Последние десять лет европейская киноиндустрия вела своего рода «возмутительную игру»[1]. В отчаянной борьбе за выживание все громко взывали о помощи, продолжая все сильнее и сильнее отставать по основному показателю кинобизнеса — кассовым сборам.

Способность европейских фильмов привлекать зрителя не идет в сравнение с успехом фильма, давшего название этой главке, которому в 1992 — 1993 годах удалось заполучить Грааль европейских режиссеров — завоевать Америку, собрав 62 миллиона долларов и удостоившись «Оскара» по шести номинациям. Удивительна, однако, несоразмерность в сборах от этого фильма в Америке и в Европе.

Несмотря на ежегодное вложение в европейское кино около 1,4 миллиарда долларов, не считая 200 тысяч в виде государственных субсидий только во Франции, Германии и Великобритании, европейское кино находится в глубоком кризисе. Как было сказано в одном

[1] Игра слов. Дословно название фильма «Crying Game» можно перевести как «Игра плачей». — *Прим. ред.*

официальном отчете, «отдача совершенно неадекватна этим инвестициям». Что касается присутствия на рынке, то из данных «Европейского киноежегодника» за 1992 год видно, что 71,5 процента рынка заняты Соединенными Штатами. Только во Франции, где на отечественные фильмы приходится около 35 процентов рынка, сохраняется приемлемая — хотя и постоянно уменьшающаяся — доля национального кино.

С «возмутительной игрой» пора кончать.

ИШТВАН САБО, РЕЖИССЕР

Европейцы, которые изобрели Голливуд

Голливуд сотворили европейцы. Люди из Центральной Европы знали, как продавать товар. В Америке происходило великое смешение языков, религий, мировоззрений и жизненных укладов, привнесенных из Австрии, Венгрии, Югославии, Чехии, Словакии и т.д.

Талантливый человек, отправляясь в Америку, вез с собой целый чемодан европейской культуры и учился передавать ее другим. Теперь нам предстоит найти язык для контакта с аудиторией на основе нашего опыта и метод, с помощью которого мы сможем наконец начать рассказывать людям истории. Если этот метод американский — пусть будет так.

Как рождаются европейские истории? Европейцы, кажется, уже использовали все, что имелось в их багаже, — греков, римлян, маргинальные культуры, о которых узнавали не только в школе, но и друг от друга. Освоившим это наследие художникам интересны теперь лишь собственный культурный багаж или собственные проблемы. Как то и другое соотносится с запросами зрителей, их не волнует. В их фильмах, как правило, отсутствует тайна, загадка. В результате фильмы оказываются чем-то вроде лекции. Такое кино годится, чтобы убить время на борту самолета, но не имеет ничего общего с проблемами, занимающими людей. А реальные жизненные проблемы и составляют эту самую «тайну», которую еще надо уметь раскрыть. Как это делает, например, Бергман, чья «философия» или «поэзия» воплощаются только ему присущим образом.

В американском кино (не только голливудском) тайна — в лице «звезды». Кино в Америке стало искусством благодаря «загадочным» лицам — лицам Греты Гарбо, Аль Пачино, Дастина Хофмана, Харрисона Форда или Глен Клоуз. Именно «звезды» в американском фильме несут в себе загадку, именно они доносят до зрителя философию поэзии. Потому что они — люди смертные, точно такие же, как вы и я. Мы видим в «звезде» человеческое существо, которое попало на экран, оставаясь похожим на нас. Думается, главное различие между американским и европейским кино заключается в том, что американские фильмы держатся исключительно на хрупких, загадочных лицах одного-двух, максимум трех человек.

В сегодняшней Европе таких лиц, на которых может держаться весь фильм, просто нет. Разве что Лив Ульман, Марчелло Мастроянни и — совсем чуть-чуть — Жерар Депардье. На то есть причины социальные и политические. Писатели и режиссеры не знают, что им нужно выразить. Происходит это, в частности, потому, что Европа не знает, как жить, что делать. В Европе нет лиц, которые могли бы выразить новую идею, — потому что в Европе нет новых идей.

Золотоносная жила потенциальных сюжетов из истории XX века разрабатывается давно и глубоко, но часто только в одном направлении. Европе довелось пережить страшный развал старой империи. В Европе родились фашизм и коммунизм. Что мы можем сказать об этом зрителю сегодня? Каково было жить в эпоху гитлеровских или сталинских лагерей? Зритель по горло сыт историями об ужасных катаклизмах. Если мы хотим рассказывать людям интересные истории о том, что мы пережили, нужен новый метод. На поверхностном уровне мы уже изложили всё, что знали. Нужна новая философия жизни.

Европейские мифы

Мощь американского кино во многом обеспечивается набором его популярных мифов. Зрители всего мира знакомы с концепцией героя, любовной историей, схемой «женщина в опасности», а также жанрами типа приключенческого, научно-фантастического и проч. Даже, казалось бы, устаревшие жанры, такие как вестерн, удается иногда вернуть к жизни. Клинту Иствуду, например, в его получившем «Оскара» «Непрощенном» удалось по-новому рассказать историю в стилистическом обрамлении вестерна.

Откуда взяться европейским мифам? Это действительно большая проблема. Не просто проблема кинематографа, но проблема европейского мышления и современного европейского образа жизни. Как мы можем мыслить конструктивно, убивая и ссорясь друг с другом? Кризис в Европе поистине ужасен: мы думаем о том, принимать друг друга или нет, объединяться или нет, какое меньшинство имеет пра-

во на существование, на государственный суверенитет, а какое — нет, какая группа людей должна быть истреблена... Сегодняшняя Европа все больше начинает походить на средневековую.

ЭНГУС ФИННИ

Ястребы культуры

Словосочетания «популярная культура» и «европейская культура» нечасто встретишь в одном предложении. Присущее Европе сильное чувство истории всегда имело склонность сочетаться с представлениями о «богатой культуре», то есть литературе, театре и искусстве. Такое несколько снобистское самовосприятие привело к самонадеянной реакции на энергичные притязания культуры американской. В «популярных» и «коммерческих» культурных феноменах принято видеть американское влияние, в то время как европейцы — по словам Мартина Дейла, автора провокационной книги «Европа, Европа: как развивается европейская киноиндустрия», — «постоянно старались оставаться в рамках того, что мы называем «высшим уровнем». Европейская «высокая культура», продолжает Дейл, в основном состоит из произведений, предназначенных для прошлого. На практике это доказывается тяготением Европы к историческому, «костюмному» кино.

На европейской сцене очень редко появляется современный триллер, такой как «Ее звали Никита́» Люка Бессона, да и этот фильм практически не вышел за пределы «интеллектуального» рынка. Американская же «популярная» культура, напротив, состоит из нового материала, новой тематики и исходит из реалий современного мира. Имеем ли мы дело с так называемыми формульными фильмами типа «Беглеца» — ударного боевика-триллера, в котором, по мнению некоторых критиков, есть нечто попросту недоступное европейскому режиссеру, — или с экстравагантными фантазиями на тему новых технологий, такими как «Терминатор-2: Судный день» или «Парк Юрского периода», факт остается фактом: о жизни сегодняшней и завтрашней снимается гораздо больше удачных американских фильмов, чем европейских.

Между тем наиболее восприимчивым потребителем качественных исторических драм, на которых специализируется Европа, является Америка, для которой Европа — нечто вроде старинного паркового ансамбля. Обладая многочисленными коммерческими и культурными достоинствами, эти фильмы все же привлекают весьма специфическую и ограниченную аудиторию. Они заключают в себе опасность «замораживания» европейского кино, которое может навсегда увязнуть в милом приглаженном прошлом и не обрести способность общаться с огромной молодой аудиторией.

Журавль в небе

Разоряющиеся продюсеры и дистрибьюторы, грандиозные блокбастеры, собирающие жалкую кассу, банкиры, захлопывающие двери перед носом представителей кинобизнеса, — как ни посмотри, а вкладывание денег в кинобизнес — всегда риск, но в конечном счете и поиск снижения этого риска. Финансирование фильмов всегда было и будет тяжелой и сложной задачей. Во-первых, кинобизнес всегда рискованное занятие. Во-вторых, чтобы возместить затраты на фильм, требуется много времени, а часто это вообще невозможно. В начале 1990-х годов банки пересмотрели свою политику в киноиндустрии, резко сократив размеры и количество кредитов, и стали избегать всяких отношений с кинокомпаниями, кроме самых крупных и надежных. Особенно важным представляется почти тотальный отказ традиционных вкладчиков от приобретения ценных бумаг при производстве художественных фильмов.

Однако еще не все пути закрыты. Как только продюсер понимает, что надежда на полное финансирование банками — журавль в небе, он начинает искать другие источники, модели и прежде всего отношения, которые необходимо развивать.

Финансирование — частное и государственное

Как сделать кассовый фильм?

Финансирование «независимых» фильмов в Европе создает имя горстке продюсеров, зато приводит к краху очень многих. Всякие представления о продюсировании как о «приятном» бизнесе испаряются, едва доходит до дела. Даже когда европейским кинематографистам удается закончить фильм, они редко делают на нем достаточно денег и редко сохраняют за собой авторские права в полном объеме, чтобы спокойно приступить к реализации следующего проекта.

Можно выделить три типа продюсирования в европейском кино. Первый тип: фильм с небольшим бюджетом (от 500 тысяч до 1 млн. 500 тысяч долларов), который должен окупиться на рынке той страны, где он произведен. Сюда относится большинство «интеллектуальных» фильмов, по крайней мере частично финансируемых за счет государственных субсидий. Фильмы первого типа почти всегда снимаются на местном языке, и их финансирование кроме субсидий осуществляется за счет предварительных продаж телекомпаниям.

Второй тип — фильм более масштабный, снимается на любом из европейских языков и должен окупаться на европейском рынке. «Потолок» бюджета — около шести миллионов долларов. В основном картины этой категории являются совместным производством нескольких европейских стран, хотя бывают и исключения. Предварительная продажа ленты в США часто весьма полезна, но все же не определяет структуру финансирования.

Третья категория — фильм типа «побольше мысли, побольше денег», который должен окупиться на мировом рынке. Практически во всех случаях в финансировании огромную роль играют американские деньги. Естественно, большая часть таких фильмов снимается на английском языке. Бюджеты при этом могут разниться: некоторые фильмы, хотя и задумывались первоначально как дорогие, позднее вынужденно переходили во вторую категорию (см. ниже случай с «Орландо»), а бюджет других, таких как «1492: Завоевание рая» Ридли Скотта, может составлять и 40 миллионов (этот фильм изо всех сил продавали как можно большему количеству дистрибьюторов, чтобы свести риск к минимуму).

Пакет плана развития

Ключевая проблема, встающая перед продюсером, — финансирование развития (то есть деньги на проект, сценарий, прочие разработки и маркетинг). Сценарий вместе с правом на экранизацию, талантливым режиссером и бизнес-планом составляют основной «пакет», необходимый для привлечения инвесторов к производству фильма. Хотя номинальный бюджет устанавливается именно на этой стадии, он неизбежно меняется в соответствии с реакцией рынка. В этот подготовительный период продюсер обычно ориентируется на частных вкладчиков и все имеющиеся государственные и паневропейские субсидии и механизмы поддержки.

Продюсер должен знать следующее: кто может стать спонсором; к каким механизмам поддержки следует обратиться и каковы их требования; как именно должен окупиться фильм? Европейскому продюсеру, не знающему всех основных дистрибьюторов фильмов данного жанра по всей Европе (по меньшей мере), следует поучиться, прежде чем приступать к реализации проекта. Продюсеру до мельчайших подробностей должны быть известны все государственные и паневропейские системы поддержки. То есть нужно изучить, как работает программа Eurimages, а также схему действия основных проектов системы MEDIA[2]; понимать, какая именно программа и на какой стадии может ему помочь. А это, в частности, предполагает знание о том, как получение денег из одного источника может помешать получению их из другого. В этом деле нельзя просто полагаться на своего юриста.

Как было сказано, продюсерам необходимо исследовать коммерческий потенциал каждой отдельно взятой страны. Как продавались такие-то фильмы в стране X, Y или Z? Имели ли они успех на видео и на телевидении? Например, первый фильм режиссера Пола Андерсона и продюсера Джереми Болта «За покупками», выпущенный британским «Четвертым каналом», удалось очень хорошо продать в Японию, на один из самых выгодных рынков. В то же время на «Жерминаль», стоивший больше тридцати миллионов, не поступило ни одного предварительного заказа из США на сумму более одного миллиона.

Но прежде всего продюсер должен знать, для чего ему нужны деньги и сколько именно требует проект.

Прежде чем обратиться к истории финансирования «Орландо», который всегда считался «трудным» проектом, познакомимся со взглядом на европейский подход к финансированию кино одного из предпринимателей — *Джейка Эбертса*, настроенного весьма критически:

«Большинство занятых в этом бизнесе людей просто не умеют подводить баланс. Они ворочают тысячами, миллионами долларов, но не могут указать в своих учетных книгах, куда пошел каждый пенни. Это печально. Кино — это бизнес, и если вы этого не понимаете, то никог-

---

[2] Подробно об этих и других подобных европейских организациях и проектах см.: Открытые границы. Материалы «круглого стола» (Австрия). — «Искусство кино», 1994, № 7. — *Прим. ред.*

да не будете в выигрыше. Если вы тратите свои деньги, это ваше личное дело, но если чужие — тогда вы просто обязаны знать, куда они идут, кому и зачем.

Европейцы часто говорят о голливудской продукции: «Ну разве это не дерьмо?» А «дерьмо» собрало 500 миллионов. Позанимайтесь немного «дерьмом», и тогда в один прекрасный день у вас появится возможность заняться тем, что вам нравится».

«ОРЛАНДО»

История проекта

История «Орландо» насчитывает 400 лет существования сюжета в литературе, 25 лет разработки замысла экранизации сценаристом/режиссером Салли Поттер и 6 лет подготовки к его реализации. В производившихся в Восточной Европе съемках этой «исторической» драмы приняли участие пять европейских продюсеров-партнеров; были весьма искусно использованы государственные механизмы поддержки и займы MEDIA, а также привлечены частные источники. Вот что говорит о реализации проекта *продюсер Кристофер Шепард:*

«Салли Поттер мечтала об экранизации романа Вирджинии Вулф с тех пор, как прочла «Орландо» еще в юности. Я впервые встретил Салли на Московском кинофестивале в 1987 году, то есть именно тогда, когда она решила, что ее следующим фильмом будет «Орландо». В 1988 году она заключила соглашение, предусматривающее приобретение ею в течение определенного срока прав на экранизацию романа. Это было сложным и дорогим делом, а в то время ее единственным источником финансирования были родственники и друзья. Еще до 1988 года Салли предприняла два важнейших шага: она решила, что Орландо должна играть Тильда Суинтон, и написала отличный проект, в котором подробно описала свой замысел.

Этот проект был отослан в английскую организацию, называвшуюся тогда Национальный фонд развития кино (ныне British Screen Finance). Даже тогда все говорили, что роман невозможно экранизировать. Однако дальновидный НФРК выделил на «Орландо» 15 тысяч фунтов (22 тысячи долларов). На основе этой субсидии, которая наконец дошла до нее в феврале 1989 года, Салли написала первый черновой вариант сценария. Я присоединился к проекту в середине 1989 года, когда срок договора о правах на экранизацию почти истек. 15 тысяч фунтов было недостаточно для решения этой проблемы. На той стадии вся английская кино- и телеиндустрия отвергала «Орландо» с порога.

Я присоединился к команде Салли на правах добровольца сроком на три месяца, чтобы попытаться найти альтернативные способы финансирования. Эти три месяца обернулись четырьмя годами. В конце 1989 года произошло два важнейших события. Во-первых, мы обратились к Европейскому сценарному фонду (SCRIPT) за займом на развитие. Во-вторых, я отправился в Россию, имея в виду две цели: посмотреть на замерзшие реки, где можно было снять необходимые Салли сцены на льду, и попробовать найти партнера-продюсера. В конце концов через два года было заключено очень интересное соглашение с русской студией «Ленфильм», которое удовлетворяло в тот момент все заинтересованные стороны.

В декабре SCRIPT подтвердил предоставление нам займа. Обращение в SCRIPT было довольно рискованным шагом, если учесть, что «Орландо» все еще считался неосуществимым проектом. Так что люди из SCRIPT — особенно Рене Годар — отдали должное твердости намерений Салли и силе ее проекта. SCRIPT предоставил нам заем на сумму 37 тысяч ЭКЮ (44 тысячи долларов) — верхний предел был ограничен наличием второй субсидии от НФРК. Но, несмотря на то что мы получили максимум государственных денег, они были каплей в море по сравнению с необходимыми нам на развитие 370 тысячами долларов.

К тому времени я уже хорошо понимал, что одного только хорошего сценария недостаточно — нужно заниматься маркетингом и продажами. Когда мы стали испытывать хроническую нехватку денег, в дело вступил SCRIPT. Мы с Салли обивали пороги, прося милостыню и одалживая; мы оба вторично заложили свои дома. «Орландо» стал первым проектом, получившим новую субсидию SCRIPT, «финансирование на второй стадии», в марте 1991 года. В тот момент мы уже теряли надежду на финансирование съемок. Наблюдались, правда, некоторые признаки интереса у двух-трех организаций, включая British Screen Finance, — но не более того. Второй заем от SCRIPT, однако, позволил мне снова летать

«Орландо»

на самолетах. Я ездил в Москву, Берлин, Рим, Париж и, что особенно важно, на Каннский фестиваль (в мае 91-го). Поддержка SCRIPT позволила нам серьезно заняться финансированием, привлечением инвесторов и заключением соглашений о совместном производстве. В середине 1991 года стали появляться первые инвесторы».

К тому времени первоначальный бюджет, составлявший 10,6 млн. долларов, был сокращен до 2,5 млн., хотя этой суммы «никак не могло хватить», говорит Шепард. Это было сделано уже во время съемок — под давлением обстоятельств. Кроме «Ленфильма», Шепард заручился поддержкой British Screen Finance и Европейского фонда совместных производств, а также инвесторов с итальянской студии «Микадо Филм», голландской — «Сигма Филм Продакшнз» и французской — «Рио».

Завершение продюсирования

Очень трудно было найти поручителя займов. Поттер и Шепард потратили целый год, чтобы убедить The Completion Bond Company (CBC) в осуществимости проекта. «Нам было нелегко убедить поручителя возмещения займа поддержать фильм, который снимался в трех странах более десяти недель с использованием русского персонала — как раз тогда, когда СССР разваливался», — говорит Шепард. Состоялось немало встреч с поручителем, которого в Англии представлял Джон Харгривз, однако в конце концов тот уступил, ссылаясь на свойственные Шепарду и Поттер «честность и способность вносить изменения в производство при изменении бюджета».

Весной 1991 года «Орландо» постигла неудача. Шепард и его зарубежные партнеры включили в бюджет субсидию от Eurimages. В декабре того же года ходатайство по «Орландо» было отклонено французами, которые сделали проект «козлом отпущения», решив наказать Англию за ее тогдашнее нежелание присоединиться к Eurimages. Позднее этот случай часто использовался как аргумент для присоединения к этой организации; в апреле 1992 года правительство наконец дало на это свое согласие.

Из-за неудачи с Eurimages в бюджете «Орландо» возник 20-процентный дефицит. Шепард рассказывал:

«Мы уже запускали фильм в производство и собирались в феврале начать съемки. Внезапно мы лишились 740 тысяч долларов, а оставалось всего несколько недель. Нашим единственным спасением была отсрочка выплат. SCRIPT, ко-

«Орландо»

торый обычно требует возмещения займа в первый день производства, нарушил свои правила и дал отсрочку. Эти люди вообще проявили большую гибкость и всячески поддерживали нас на всех стадиях. Они верили в наш фильм как олицетворение европейской идеи. Для нас это было очень важно, так как кроме Саймона Перри из British Screen Finance его отвергали все — как в Англии, так и в Штатах. Снять «Орландо» можно было только совместными усилиями».

Юридическая сторона

При производстве сложного фильма, бюджет которого был так значительно урезан, стоимость юридических услуг по всем сделкам и контрактам могла оказаться непропорционально высокой в сравнении с имеющимися средствами. Шепард и Поттер сумели обойти эту проблему. Они наняли независимого юриста Дайэн Джелон, которая была готова работать с ними за «гонорар, отсроченный на долгое время», вместе со специализирующейся в подобных делах юридической фирмой Simon Olswang & C°. «Пакет Ольсванга» включал в себя кроме оказываемых совместно с Джелон основных услуг обеспечение сложной финансовой документации. По первоначальному договору Olswang & C° обязывалась обеспечить компанию Шепарда Adventure Pictures всей докумен-

тацией, связанной с продюсированием, «по единой ставке в 7500 фунтов (11 тысяч долларов), при оговоренном в бюджете минимуме 5 тысяч фунтов (7500 долларов)», как говорит *Джулиан Диккенс,* один из совладельцев Olswang. Однако позже условия были изменены. Компании выплачивался еженедельный гонорар за подготовку договоров с пятью партнерами по продюсированию и «Ленфильмом» и за поддержку Джелон в заключении соглашений. Шепард утверждает, что на эти расходы ушло 22 — 29 тысяч долларов из бюджета. Диккенс полагает, что это может служить примером для других низкобюджетных совместных производств.

Съемки

Когда съемки наконец начались — 17 февраля 1992 года, — поручитель выплаты займов CBC прислал своего представителя. CBC также настояла, чтобы Шепард заручился от политического риска на время съемок в России и Узбекистане. Страховой полис был выпущен Lloyd's Insurance при посредничестве специализирующейся в кино и телевидении страховой компании Rollins, Burdick and Hunter. Шепард заплатил довольно большой взнос, основанный на стоимости потенциального перемещения производства. Но в обмен он получил страховку, в четыре раза превосходившую стандартную.

Хотя Шепарду не пришлось откладывать производство, он предъявил свои требования по возвращении из Узбекистана — последнего места съемок. Прибыв в Узбекистан, команда Поттер обнаружила, что местные власти передумали и отказываются выдать разрешение на съемки. Это недоразумение, впрочем, успешно разрешилось при помощи неофициальной ссуды властям.

Кроме того, произошли всего два мелких инцидента, предусмотренных стандартной страховкой и завершившихся благополучно. В самом начале съемок исполнительница одной из ведущих ролей Шарлотта Валандрэ заболела и была вынуждена улететь в Париж, из-за чего Поттер пришлось пропустить два съемочных дня в Санкт-Петербурге. Эти съемки были позднее произведены на студии «Пайнвуд Филм». Кроме того, выяснилось, что пленка со сценой на льду испорчена, и ее пришлось переснимать на закрытом катке.

Как первые становятся последними

Если не считать упомянутых инцидентов, съемки «Орландо» прошли достаточно гладко. Однако если говорить о деталях, все было не так просто. По словам Шепарда, много непредвиденных расходов появилось уже после того, как план финансирования был утвержден партнерами. И единственным способом изыскать средства для покрытия этих расходов оказалась полная отсрочка выплаты гонораров режиссеру, продюсеру и компании. Шепард признавался:

«Дело в том, что у нас никогда не было достаточно денег в тот момент, когда они были нам нужны. Каждый раз мы должны были быть готовы отказаться от всего. Это одна из самых неприятных особенностей современного кинобизнеса. Во всей Европе от режиссера и продюсера ждут, что ради фильма они пойдут на любой риск. На этом в Европе играют все. И вы должны быть готовы к этому риску».

Через год после окончания и успешной дистрибьюции фильма по всему миру продюсер, режиссер и продюсирующая компания получили лишь половину от ожидаемых гонораров[3].

Перевод с английского
Дмитрия Шабельникова

«ОРЛАНДО»
Совместное производство Adventure Pictures, «Ленфильма», Mikado Film, Rio и Sigma Film Productions с участием British Screen Finance и European Co-Production Fund. Продажи: The Sales Company. Продюсер Кристофер Шепард. Сценарий и постановка Салли Поттер. Оператор Алексей Родионов. Художники: Бен Ван-Ос, Йен Рольфс. Монтаж Эрве Шнайд. Костюмы Сэнди Пауэлл. В ролях: Тильда Суинтон, Шарлотта Валандрэ, Билли Зейн, Квентин Крисп, Хиткоут Уильямс. Великобритания — Италия — Нидерланды — Франция — Россия.

Кассовые сборы (на октябрь 1993 года)	
США	$4978644
Великобритания	$2016354
Италия	$1915401
Париж	$202890
Германия	$1602900
Австралия	$990332
Скандинавия	$500000
Швейцария	$267966
Брюссель	$26297
Нидерланды	$104185

[3] В качестве дополнения к поддержке SCRIPT «Орландо» получил также субсидию на дистрибьюцию по программе MEDIA EFDO. В общей сложности EFDO выделило 400 тысяч ЭКЮ (452 тысячи долларов) на дистрибьюцию фильма в Европе. Получил он и субсидию от MEDIA EVE, поддерживающего прокат фильмов на видео.

ВЛАДИМИР АЛЕНИКОВ

Уроки Голливуда

Мне пришлось многому научиться за несколько лет жизни и работы в Голливуде, однако вряд ли я когда-нибудь забуду первые полученные мною здесь уроки: именно с них на-чалось для меня развенчание целого ряда мифов, циркулировавших в Союзе.

Самый первый урок я получил в начале моего пребывания в Штатах, когда, сидя в роскошном офисе известного продюсера Марка Деймона, я, пытаясь заинтересовать его своим проектом, рисовал перед ним замечательные, с моей точки зрения, перспективы. Я заверял его, что фильм, который я сделаю на его деньги и под его чутким руководством, безусловно, станет явлением киноискусства и будет приглашен на все престижные фестивали мира, где непременно будет удостоен самых высоких наград. В подтверждение своих слов я — по советской привычке — выкладывал перед Марком список призов, полученных мной в разное время на разных фестивалях. Однако в тот момент, когда я был уже вполне убежден, что мой собеседник потрясен представшей перед его воображением картиной, Марк Деймон неожиданно прервал меня на полуслове.

— Владимир, — сказал он тихим голосом, подвигая мне обратно мой список и несколько опечаленно разглядывая меня, — ты мне очень симпатичен, и мне очень понравился твой фильм («Биндюжник и Король», имевший успех на фестивале в Лос-Анджелесе в 1990 году. — *В.А.*). Я хотел бы с тобой работать. Но если ты еще один раз употребишь слова «кинофестиваль» или «приз», не обижайся на меня — все разговоры мы на этом закончим. Меня фестивали и призы не интересуют. Меня интересует, как сделать деньги. То есть как заставить огромное количество людей выложить деньги за билет на твою картину. А фестивали — это особая публика. Если фильм идет на фестивалях, значит, как правило, он не идет в широкий прокат, у него своя, элитарная узкая аудитория. Так что, если ты хочешь заниматься арт-кино, ради Бога, это твое право. Но только не со мной.

Я выслушал Марка, не без труда подавив в себе раздражение. Мне, выросшему в стране, в которой мы привыкли гордиться любой наградой, полученной в мало кому известном европейском городишке, было весьма обидно вдруг осознать, что вся эта казавшаяся ранее столь престижной возня — фестивали, дипломы, призы, тусовки, интервью и тому подобное — всего лишь мишура, не только не имеющая никакого значения в глазах профессионального кинопромышленника, но даже, наоборот, являющаяся свидетельством некоей ущербности, что ли, по отношению к основному кинопотоку, определяющему мировой кинореперту-ар. Я, разумеется, говорю здесь о среднем фильме, никак не имея в виду выдающиеся произведения искусства, которые всегда чрезвычайно редки, независимо от того, в какой стране они появляются.

Впоследствии, приобретя некий опыт, я убедился, насколько прав был Марк Деймон. В Голливуде существует четкое разделение на арт-кино и кино коммерческое. И если первым занимаются специальные меценатствующие институты, то второе делает деньги, и поэтому в него вовлечены практически все. Что же касается фестивалей, то единственный европейский фестиваль и единственный приз, имеющий какое-то значение для Голливуда, — это Канн с его «Золотой пальмовой ветвью». Венеция, скажем, котируется уже значительно ниже, а об остальных вообще никто не хочет слышать. Некоторый вес имеют американские

Владимир Алеников — сценарист, поэт-переводчик, режиссер. Дебютировал как режиссер в 1974 году фильмом «Сад». Постановщик телефильмов «Приключения Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные» (1983) и «Каникулы Петрова и Васечкина» (1984). В 1989 году поставил свой первый полнометражный фильм «Биндюжник и король». В настоящее время живет в Лос-Анджелесе.

фестивали, вернее, только три из нескольких десятков, проходящих тут, — Нью-Йоркский, Чикагский и Лос-Анджелесский. Но на самом деле все, конечно, крутится вокруг «Золотого глобуса» и «Оскара».

Следующий урок мне преподал мой будущий партнер, продюсер Вулф Шмидт, президент и хозяин кинокомпании «Кодиак», вложившей деньги в мою картину «Время тьмы» (в российском прокате «Феофания, рисующая смерть»). Я приехал на встречу с ним

Владимир Алеников

после пресс-конференции, посвященной «Биндюжнику», в конце которой меня особенно поразил один телемагнат, вручивший мне свою визитную карточку со словами «траст ми» — «доверься мне». Я не преминул рассказать об этом Вулфу, предполагая, что это поднимет мой авторитет в его глазах. Многоопытный Вулф, и впрямь настоящий голливудский «волк», лишь снисходительно усмехнулся.

— Запомни, Владимир, — сказал он. — Если кто-нибудь в Голливуде говорит тебе: «Траст ми», то означать это может только одно: «Фак ю», то есть человек этот в грош тебя не ставит и, убедившись, что ты ему не нужен, с удовольствием пошлет тебя подальше.

Я сильно усомнился тогда в словах Вулфа Шмидта. Время показало, как он был прав. Год спустя, закончив «Время тьмы», я обрел свою первую голливудскую агентшу. Была она дамой очень известной, влиятельной и представляла крупнейших режиссеров страны. Я был очень горд тем, что попал в число ее подопечных, тем более что инициатива исходила не от меня, а от нее.

— Ты можешь мне довериться, — сказала она мне при первой же встрече. — Я буду для тебя родной матерью. Звони мне в любое время по любому поводу. Я во всем постараюсь тебе помочь. Доверься мне. А сейчас идем, я представлю тебя своим ассистентам, они тоже будут для тебя родными людьми.

В тот же день мы подписали контракт, дающий ей право представлять меня, то бишь продавать меня, и мы расстались. По меньшей мере на полгода. Связываться с ней оказалось чрезвычайно сложно. «Ассистенты» всегда очень любезно объясняли мне, что она в отъезде или, напротив, здесь, но безумно занята. Это было чистой правдой. Она либо играла в теннис с Мартином Скорсезе, либо завтракала с Фрэнсисом Копполой, либо каталась на лыжах с Оливером Стоуном. Я в это расписание никак не вписывался. Через год мы расстались. Наш разрыв произошел в письменной форме: отчаявшись встретиться с «родной матерью», я отправил ей длинное письмо в тайной надежде, что послание резко изменит мое зависимое положение. Через несколько дней я получил вежливый ответ с пожеланиями всяческих удач. Я вспомнил пророческие слова Вулфа. Для меня до сих пор загадка, зачем я понадобился тогда этой всесильной агентше, получавшей сотни тысяч долларов с каждого контракта (стандартная доля агента — 10 процентов от общей суммы гонорара клиента). Среди ее знаменитых клиентов я был явно белой вороной.

Еще один урок, о котором мне хочется рассказать, я получил в кабинете Пола Маслянского, известного продюсера, создателя таких картин, как «Полицейская академия» и «Русский дом». Я принес Полу мой первый, только что написанный тогда американский сценарий. Он не без интереса выслушал краткое изложение моей истории (к слову сказать, в Голливуде это особое искусство: продавать историю, то есть уметь зажигательно рассказать ее — этому специально учат в здешних киношколах) и сказал, что с удовольствием прочтет мое произведение. Я, выдавая свое нетерпение — чего делать, конечно же, не следовало, — тут же поинтересовался, когда именно мне ждать ответа. Я почему-то был убежден, что Пол немедленно возьмется за чтение. Маслянский кивнул на огромную стопку сценариев на своем столе.

— Давай договоримся, Владимир, — сказал он. — Ты видишь эту стопку? Здесь штук двадцать сценариев, которые я должен прочесть.

Сейчас пятница, конец недели и конец рабочего дня. Меня ждет семья, и я не могу провести весь уик-энд за чтением сценариев, я могу взять с собой только один из них. Этого мне вполне хватит на два дня. Если ты угадаешь, какой именно я собирался взять с собой, я возьму твой, если нет, не обессудь, тебе придется подождать, пока у меня будет время. Я даю тебе пять минут.

С этими словами Пол достал из футляра трубу и заиграл какую-то лихую мелодию, явно очень довольный тем, какую задачу он передо мной поставил. Я начал лихорадочно перелистывать сценарии, пытаясь хотя бы по названиям понять, о чем идет речь — фамилии авторов мне тогда ничего не говорили. Наконец, я выбрал один, название которого мне показалось самым оригинальным и привлекательным, и протянул его Полу.

Тот, продолжая дуть в трубу, отрицательно покачал головой.

— К сожалению, ты ошибся, мой друг, — сказал он, прекратив, наконец, играть. — Я возьму вот этот.

И он вытащил из стопки сценарий, который ничем не привлек моего внимания.

— Знаешь, почему я беру именно этот? — он сделал театральную паузу.

Я только недоуменно пожал плечами. Я все еще не понимал.

— Потому что он самый тонкий! — торжествующе заключил Пол.

Не сразу воспринял я и этот урок. Поначалу мне все это представилось неким позерством. Ну, какое в самом деле значение может иметь десяток лишних страниц, когда речь идет о поиске оптимального проекта, могущего принести большие дивиденды. Оказалось, имеет. Продюсерское время рассчитано по секундам, и оно в буквальном смысле стоит денег.

Умение коротко и убедительно изложить свой проект, не превысить общепринятые сценарные нормы (от ста до ста двадцати страниц) — это азы голливудской профессиональной этики, многочисленные неписаные правила которой диктуют поведение специалистов всех творческих кинематографических профессий. В этом деле не бывает мелочей, все оказывается важным — на какой бумаге написан синопсис, то бишь заявка, сценарий или резюме, в какую обложку заключен сей труд, какие поля оставлены. Не могу похвастаться тем, что я изучил все правила, но кое-что мне поневоле пришлось освоить, иначе бы я просто не сдвинулся с места.

«Эти правила вам ничего не гарантируют, но знать их необходимо!» — с этой фразы я начал один из разделов своего курса в лос-анджелесском университете. Я назвал его «Стратегия и тактика кинорежиссера». Я рад, что мне удалось как-то сформулировать для студентов суть приобретенного за эти три года опыта. Ведь чтобы заставить продюсера заинтересоваться вами или хотя бы обратить внимание на ваш проект, нужно точно понимать его продюсерскую психологию, уметь встать на его место, то есть в какой-то степени быть им. В противном случае шансов просто нет. В случайности я не верю. Борьба за место под солнцем здесь идет кровавая, конкуренция сумасшедшая.

Судите сами — писательская гильдия, регистрирующая авторские права на сценарии, ежедневно регистрирует минимум сто семьдесят новых сценариев. Это примерно пятьдесят тысяч новых сценариев в год только здесь, в Голливуде. Но ведь пятьдесят тысяч, написанных в прошлом году, тоже все еще крутятся, непристроенные. А в позапрошлом? А три года назад? Все эти десятки и сотни тысяч сценариев по-прежнему циркулируют по студиям.

Теперь представим себе, что примерно пять тысяч из этих пятидесяти обращают на себя внимание продюсеров и кинокомпаний. Следовательно, примерно пятьсот из них, может быть, попадут в кинопроизводство, и в конце концов пятьдесят из них, возможно, станут фильмами. То есть шанс один из тысячи. Так не лучше ли сэкономить время, силы и нервы и вместо написания сценария купить лотерейный билет?..

А теперь попробуем встать на место продюсера, и сразу станет ясно, почему Пол Маслянский, смеясь надо мной, ехидно играл на трубе. У продюсера просто физически нет возможности читать этот постоянно пополняющийся поток литературы. Крупные продюсеры нанимают для этой цели специальных читателей, которые пишут краткие рецензии на прочитанное. Те, что помельче, вынуждены читать сами. Поэтому с гораздо большим удовольствием они возьмут в руки синопсис на полстранички. И уж если история чем-то зацепит, тогда откроют сценарий.

Суть кинопродюсерской работы во всем мире одинакова, но у Голливуда есть своя специфика. Постараюсь ее объяснить.

В двух словах: продюсер должен суметь найти деньги и правильно вложить их в кинопроизводство, то есть не только не потерять ничего, но и получить прибыль. На первом этапе он должен свести воедино несколько элементов, а именно — заручиться согласием

актеров и режиссера и договориться с прокатчиками будущей картины. Это, пожалуй, самый трудный этап, потому что продюсер попадает здесь в своеобразный замкнутый круг. Он не может обратиться к актерам, пока у него нет денег, ни один приличный агент даже разговаривать не будет, не то что читать сценарий, если продюсер не подтвердит документально, что в банке у него лежат деньги на данный проект.

Я, разумеется, не имею в виду такие гигантские студии-монополисты, как «Уорнер Бразерс» или «Юниверсл». Таких гигантов в Голливуде семь, и ситуация там особая, ибо студии эти выступают и как продюсеры, и как инвесторы-финансисты, и как прокатчики. Я говорю об обыкновенных независимых продюсерах, каких в Голливуде сотни. Именно они и обеспечивают основную продукцию. Именно они все тянут на себе и нередко работают сутками, пытаясь удержаться на плаву, что, к сожалению, далеко не всем и не всегда удается.

Итак, без денег невозможно найти артистов. По крайней мере, приличных. Но голливудский парадокс состоит в том, что деньги у инвесторов — будь то банки или частные компании — можно получить только под известных актеров, то есть под «звезд». Голливуд стоит на этом — в самом дешевом фильме должна быть хоть какая-то захудалая «звездочка». Потому что зрители, по голливудскому убеждению, хотят смотреть в первую очередь на артистов, во вторую — на историю и только в третью — на режиссерские изыски. Так что если есть согласие «звезды», то можно считать, что деньги от инвесторов уже в кармане.

Таким образом, без денег нет «звезд», а без «звезд» нет денег. Как разорвать этот круг? Тут все способы хороши, и к чему только не прибегают изворотливые продюсеры. Скажем, довольно частый способ — пакет создается с предполагаемыми актерами, которые о данном проекте даже понятия не имеют, но их имена, однако, уже там фигурируют. С таким пакетом продюсер идет к прокатчикам и заручается их согласием.

Имея согласие прокатчиков, бюджет, соглашения со страховыми компаниями и прочие документы на руках, продюсер может попробовать получить часть нужных ему денег. В некоторых случаях это удается. Инвестор идет на то, чтобы вложить часть, так называемые «первые деньги» под гарантированный прокат. «Вторые деньги» достать уже гораздо легче: есть целый ряд компаний, которые никогда не рискуют вкладывать первыми, но с удовольствием будут участвовать в проекте с кем-то на паях.

Получив деньги, можно уже браться за актеров. В конце концов, если это будут не те, первоначально заявленные «звезды», а другие, такого же класса и уровня, никто в обиде не будет. Если класс будет пониже, часть денег придется вернуть инвесторам, но дело уже сделано — кино закрутилось. Можно начать и с другого конца — с актеров, если, разумеется, найти к ним какой-то личный подход или суметь каким-то образом заинтересовать агента, не имея денег. В ход, повторяю, здесь идет все. Вплоть до того, что нанимаются частные детективы, которые прослеживают жизнь «звезды» и ее привычки и дают продюсеру наколку на месяц вперед — где и как можно «случайно» повстречать «звезду».

Иногда в роли «звезды» выступает режиссер, но это происходит чрезвычайно редко, и таких режиссеров можно пересчитать по пальцам — как правило, под режиссеров денег не дают. Лично со мной, я считаю, произошел случай практически исключительный, когда я, будучи новичком-продюсером, получил деньги под себя как под режиссера. Объясняется это, во-первых, неожиданным успехом «Биндюжника», сопровождаемым специальными телевизионными и радиопередачами, газетными статьями и т.п., а во-вторых, особенным интересом к России в тот момент. Другого объяснения у меня нет. Сейчас, когда, на мой взгляд, у меня неизмеримо больше оснований добиваться финансирования своих новых проектов, осуществить это оказывается неизмеримо трудней.

Получив деньги и имея на руках бюджет, продюсеру сразу становится ясно, каких актеров он может пригласить. Все хоть сколько-нибудь известные актеры в Голливуде занесены в специальные списки, составленные согласно их стоимости, то есть в зависимости от гонорара актера за один фильм. Скажем, список «А» состоит из двадцати мужских и двадцати женских фамилий артистов, получающих за картину от пяти миллионов и больше. Список «В» — от двух до трех миллионов, и так далее.

Я знал, что на героя у меня есть от четырехсот до пятисот тысяч, так что в руках у меня оказался список из восемнадцати фамилий. Некоторые не подходили по возрасту, другие по внешним данным, так что осталось семь. После выяснения занятости и сопоставления с нашими сроками отпали еще пятеро и, таким образом, дело свелось к двоим — Энтони Перкинсу и Джорджу Сигалу. Рой Шайдер, к моему глубокому сожалению, как раз в этот момент закончил новую картину, повысил свой

рейтинг и перешел в категорию «семисот-восьмисоттысячников», тем самым сделавшись для меня недоступным. Пригласить Роя Шайдера означало для меня сократить на неделю съемочный период, чего я никак не мог себе позволить — это было бы равносильно самоубийству, я и в восемь намеченных недель еле укладывался. Таким образом, все определилось, и контракт я подписал с Джорджем, так как был уверен, что если на экране появится Энтони Перкинс, которого весь мир знает по знаменитому «Психозу» Хичкока и его бесконечным продолжениям, то зритель тут же решит, что это и есть убийца, то есть вся детективная линия картины пойдет насмарку.

В момент, когда решался этот вопрос, я находился на фестивале в Иерусалиме, будучи уверенным, что у меня еще есть время на раздумья. Там меня и настиг звонок моего помощника, занимавшегося актерами, который сказал, что решать надо немедленно, иначе мы упустим и того, и другого. Я позвонил в Москву своему соавтору Юрию Перову, выложил ему свои соображения и, получив одобрение, попросил помощника связаться с агентом Сигала. С самим Джорджем я встретился впервые уже на съемочной площадке, так как до начала моих съемок он был занят на картине в другой части света.

Сейчас, по прошествии времени, я думаю, не сделал ли я трагической ошибки, пригласив Джорджа на главную роль. Я ведь мог попробовать достать еще денег и соответственно пригласить более дорогого и более популярного актера, что, в свою очередь, отразилось бы на прокатной судьбе картины. Но тут палка о двух концах.

Раздувая бюджет, продюсер с одной стороны увеличивает шансы на успех, но — с другой — в геометрической прогрессии растет и степень риска, то бишь несчастья, которые посыплются на голову злополучного продюсера в случае неудачи, от которой, как известно, никто не застрахован. Не зная толком правил игры, я предпочел сильно не рисковать. Сейчас, возможно, я поступил бы иначе, но тогда, пожалуй, это был единственный правильный путь.

Работая в рамках сравнительно небольшого бюджета, где-то до двух с половиной миллионов долларов («лоу-баджет» — по американской формулировке), продюсер всегда может гарантированно вернуть эти деньги, если фильм не выйдет на большой экран. Он продаст его видеопрокатчикам и в третьи страны. Это не только покроет расходы, но и принесет некоторую прибыль, даст возможность начать новую картину. Конечно, при условии, если все сделано правильно, то есть если все элементы, из которых состоит фильм, выполнены профессионально. Кроме того всегда есть шанс, что фильм получится настолько удачным, что пойдет широко.

Наша картина после показа в Европе, на Востоке и в Латинской Америке окупила себя многократно, но я, будучи ее автором, продюсером и режиссером, к сожалению, отнюдь не являлся ее владельцем, все права были у финансировавшей фильм кинокомпании «Кодиак», которая и получила всю прибыль. В период подготовки я, разумеется, никак не мог предусмотреть всех подводных течений в многочисленных многостраничных контрактах, которые я подписывал, тем более что один из адвокатов, консультировавших меня, получал от компании, как впоследствии выяснилось, специальные деньги, чтобы не разъяснять мне то, чего, по ее мнению, мне знать не следовало.

Конечно же, я наделал массу ошибок в ту пору. Мог ли я, скажем, предполагать, что зарезанный по ходу действия фильма петух вызовет бурю возмущения у Американского общества защиты животных, что — в свою очередь — сильно затруднит выход картины на экраны США. Это при том, что на этих экранах кровь льется бесконечно!.. Подобных примеров у меня предостаточно. Что делать, как говорится, на ошибках учатся. К сожалению, очень редко на чужих — как бы я ни старался предостеречь своих студентов на примере сделанных мною неверных шагов, я понимаю, что дело это почти безнадежное.

Меняется время, меняется менталитет. Все еще слишком медленно, на мой взгляд. В прошлом году, будучи в Москве, я познакомился с одним из новых крупных кинобизнесменов. Он оказался большим поклонником моих «Приключений Петрова и Васечкина» и стал всячески уговаривать меня остаться и снять картину в России, предлагая самый большой по тем временам бюджет и полную свободу в выборе темы. Мы начали обсуждать возможные варианты, я стал задавать вопросы. Вскоре выяснилось, что предполагаемые затраты практически будет невозможно вернуть, а прокатная судьба будущей картины в собственной стране даже при самом лучшем варианте более чем туманна. Тогда я предложил своему собеседнику вложить те же самые деньги, которые он предлагал мне, в один из моих американских проектов. Я мог бы быстро удвоить эти деньги по вышеизложенной схеме, и это уже было бы кое-что, то есть суммы хватило бы на то, чтобы снять скромную карти-

ну, которая не только бы окупила расходы, но и явно принесла бы прибыль. Мне казалось, что ситуация предельно проста — если человек готов вложить в меня деньги, то какая ему разница — где. Но я ошибся, мой бизнесмен оказался совершенно не готов к тому, чтобы вкладывать деньги в заокеанский фильм даже при наличии российского режиссера и участия двух-трех российских артистов. «Так ведь никто не делает!» — сказал он мне. На том мы и расстались.

Я уверен, что если еще вчера подобная идея казалась странной и рискованной, сегодня она уже таковой не кажется. Инвесторы со всего мира, независимо от собственной национальной принадлежности, с удовольствием вкладывают деньги в американское кино по одной простой причине — в кинобизнесе на сегодняшний день это наиболее выгодное помещение капитала. Так чем, спрашивается, россияне хуже? На мой взгляд, ничем. Тем более что успех фильма, даже частично сделанного на российские деньги, обязательно рикошетом отразится на развитии собственного отечественного кино. Так что, если есть желающие попробовать, я всячески готов им помочь. Во всяком случае, с удовольствием поделюсь с ними теми уроками, которые я получил в Голливуде.

ДЖЕЙН К. ОЛБРЕХТ

Российские пираты — не Робин Гуды

Отечественные прокатные компании — такие, как «Екатеринбург Арт», «Гемини Фильм», «Мост-Медиа», «Центр Скип» и другие, — разворачивают свою деятельность, строя ее на паритетных началах с зарубежными партнерами. Выясняется, что интересы тех и других тесно связаны с интересами наших кинопроизводителей (режиссеров и продюсеров), а также и зрителей. Чем скорее в нашей стране будет создана четко продуманная легитимная система проката, тем скорее станет на ноги отечественное кино. Иными словами, враг, которого мы по традиции ищем, оказывается совсем не там; не «экспансия» иностранных производителей, а отечественные пираты ощутимо подрывают устои нашей кинопромышленности. Об этом пресс-атташе компании «Гемини Фильм» ***Сергей Фикс*** *беседует с Джейн К.Олбрехт, вице-президентом МРА.*

Сергей Фикс. Прежде всего, что это «за зверь такой» — МРА, когда и для чего эта ассоциация была создана?

Джейн Олбрехт. Организация, которая сейчас называется «Ассоциация кинопромышленников» или, точнее, «Ассоциация кинокартин» — Motion Picture Association, — была создана в 1945 году, сразу после окончания второй мировой войны, американскими кинокомпаниями, чтобы помочь восстановлению кинопромышленности Европы, разрушенной во время войны. Сначала их помощь заключалась в том, что они экспортировали американские фильмы для проката, поэтому первоначальное название ассоциации включало слова «экспорт» и «Америка». В последнее время название ассоциации изменилось, потому что теперь члены ассоциации, во-первых, не только американцы, а во-вторых, они не занимаются экспортом фильмов. После того как кинопромышленность Европы восстановилась, у этих стран уже нет необходимости в какой-то поддержке, нет необходимости в торговых операциях и экспорте.

«Ассоциация» — это объединение людей, которые занимаются кинопроизводством. Это союз людей одной отрасли, они занимаются не торговыми операциями, и даже не какими-то конкретными вопросами, которые касаются частных случаев данной компании, а делами, касающимися кинопроизводства как отрасли в целом. То есть, например, борются

с пиратством или проверяют соответствие числа проданных билетов и заявленной суммы прибыли.

С.Фикс. Только ли американские фирмы входят в эту структуру? Сколько стран является ее членами?

Д.Олбрехт. С технической точки зрения, ассоциация объединяет только американские компании — Paramount, Universal, Columbia, Walt Disney (возможно, следует считать всю структуру — Buena Vista. — С.Ф.), MGM, 20-th Century Fox, Warner Bros. На самом деле у каждой компании есть филиалы, а также фирмы, которые купили у них лицензии, которые тоже обслуживаются ассоциацией. И в России есть фирмы, которые работают по лицензии американских коллег.

С.Фикс. Вот, например, российская фирма «СЭФ-Кинотон» сейчас начинает работать с независимой компанией PolyGram. Получит ли она вашу помощь?

Д.Олбрехт. «СЭФ-Кинотон» получает лицензионную продукцию одного из членов ассоциации, и вообще, даже если речь идет о компании, не имеющей никакой связи с членами ассоциации, но испытывает определенные трудности в кинопромышленности, то ассоциация готова оказать ей содействие.

С.Фикс. Если я правильно понимаю, есть люди, которые вкладывают деньги в фильмопроизводство, но не всегда они же занимаются дистрибьюцией и прокатом фильмов по миру. Являются ли членами ассоциации исполнители обеих этих функций, или же ассоциация обслуживает интересы только дистрибьюторов, или с дистрибьюторами и с продюсерами работают разные отделения ассоциации?

Д.Олбрехт. Многие компании являются одновременно и производителями фильмов, и дистрибьюторами. Ассоциация не занимается ни производством фильмов, ни их дистрибьюцией. Ее задачей является создание оптимальных условий для производства фильмов и для их дистрибьюции.

С.Фикс. Какова была ваша миссия в России?

Д.Олбрехт. Во-первых, я работала с дистрибьюторами, которые имеют лицензии на распространение продукции от компаний — членов ассоциации, а также встречалась с представителями правительства, Союза кинематографистов и другими деятелями российского киномира, которые хотят создать здесь структуры для развития настоящего, законного кино-, видеорынка. Проблемы, с которыми сталкиваются американские компании — члены ассоциации, в общем-то, те же, что и проблемы, стоящие перед российскими кинопроизводителями и дистрибьюторами, и самой главной является пиратство, поэтому совместно с российской стороной ассоциация будет работать над тем, чтобы убрать пиратство с рынка и чтобы по возможности сделать рынок законным, легальным.

С.Фикс. Какова официальная точка зрения руководства МРА на принятие российскими властями Положения о регистрационном сборе?

Д.Олбрехт. На любую меру нужно смотреть с точки зрения ее возможного эффекта. И российские, и американские фильмопроизводители несут огромные потери от того, что их работы крадутся. Вот, например, один из российских продюсеров рассказал мне такую историю. Он снял фильм. Очень оберегал пленку, по ночам забирал ее домой или запирал в сейф, и тем не менее буквально за несколько дней до премьеры видеокопии фильма появились в пиратских ларьках. Производители фильмов нуждаются в инвестициях, но инвестиции означают, что нужно вернуть что-то в виде дохода. Пиратство разрывает эту цепочку, забирая доход себе. Российским пиратам наплевать на российских кинопроизводителей и вообще на развитие российского кино. Их интересует только прибыль. А видеопиратство — самое обыкновенное воровство, как кража вещей из дома или автомобиля. И речь тут идет не о мелких воришках, занимающихся «мелким бизнесом». Речь идет о большой развитой системе, которая получает прибыли в сотни миллионов долларов ежегодно, и это те деньги, которые должны были бы идти авторам фильмов и на развитие кинопромышленности в России. Если можно было бы получить эти сотни миллионов долларов и вложить их вновь в российскую кинопромышленность, то российская кинопромышленность сейчас бы процветала.

С.Фикс. А есть ли более конкретные цифры, чем «сотни миллионов долларов»? Может быть, кто-нибудь в МРА подсчитывал, хотя бы приблизительно, конкретную сумму?

Д.Олбрехт. Согласно одному из последних таких подсчетов — 400 миллионов долларов в год. И люди, которые покупают пиратские видеокассеты или берут их напрокат, должны понимать, что они тоже участвуют в краже у собственного народа. И делая это, они также поддерживают преступников, которые грабят их на улицах, поддерживают организованную преступность.

С.Фикс. То есть вы уверены, что пиратский

видеобизнес — это одно из подразделений организованной преступности, глобальных преступных структур, которые торгуют оружием, наркотиками, держат в своих руках индустрию развлечений?

Д.Олбрехт. В этом нет никакого сомнения. Проблема пиратства связана еще с одним аспектом. Если убрать пиратство с рынка, то таким образом будет поставлена плотина на пути потока низкосортных фильмов. Уничтожить пиратство — значит убрать поток низкосортных фильмов с российского рынка. Пиратам не важно, что смотрят дети. Пиратам не важно, какого качества фильмы наводняют рынок. Единственное, что им важно, — это деньги. Пиратам наплевать на поддержку американской кинопромышленности, или российской кинопромышленности, или вообще любого кинопроизводства где угодно. А серьезные прокатчики очень заботятся о качестве фильмов, и их также волнует проблема возрастной аудитории каждого конкретного фильма. Я полагаю, что оба правительства — Соединенных Штатов и России — в своей программе борьбы с организованной преступностью составной частью обязательно должны включить борьбу с пиратством. Россия должна принять меры уголовной ответственности за пиратство. Это при старой системе, когда была очень строгая цензура, просто давящая цензура, видеопиратство означало, возможно, свободу искусства и свободу слова. Но в свободном, открытом обществе видеопиратство — очень серьезное, опасное преступление. В свободном обществе пираты отнюдь не способствуют свободе слова и свободе художественного выражения.

С.Фикс. Они перестают быть Робин Гудами.

Д.Олбрехт. Да, они перестают быть Робин Гудами — потому что люди, которые делали это, допустим, из просветительских целей, в свободном обществе перестают пиратствовать. В открытом обществе есть возможность работать легитимно. Правительство должно принять меры к тому, чтобы поддержать законных прокатчиков и остановить деятельность незаконных. И, в частности, были приняты два решения, имеющие своей целью борьбу с пиратством, но, скорее всего, их результатом будет то, что легальные прокатчики пострадают, а выиграют только пираты. Первое из этих решений — это 70-процентный налог на видеопрокат. Оно было принято в попытке конфисковать хотя бы часть прибылей видеопиратов. Но на самом деле эта мера не сработала. Потому что пираты налога не платят. Налог платят законопослушные видеопрокатчики. 70-процентный налог в условиях рыночной экономики приводит к тому, что законные прокатчики не могут оперировать на рынке, получать прибыль, и, таким образом, 70-процентный налог вытеснит их с рынка. Впрочем, надеюсь, теперь и правительственные чиновники, и прокатчики фильмов будут работать в тесном сотрудничестве.

Еще одно благое намерение, которое будет работать против создания нормального рынка, — это введение регистрационного взноса. Как мне известно, решение о взносе было принято в попытке остановить поток низкопробной продукции, которая буквально наводнила страну в последние годы. Однако этот указ недостаточно продуманно сформулирован, чтобы достичь данной цели. И опять-таки объективно направлен против легальных прокатчиков; он на руку пиратам. Критерий, по которому оценивается размер регистрационного сбора — например, получил фильм премию или не получил, — слишком субъективен, так как он не поможет сдерживать, например, фильмы с насилием или, скажем, морально разлагающие фильмы.

Конечно, взнос в размере 2500 — 3000 долларов мог бы считаться небольшим, если бы российский рынок хорошо работал. Речь идет о регистрационном сборе за фильмы, которые будут прокатываться в кинотеатрах, а ведь в России кинотеатры почти пусты, их не посещают. И печально, что часто именно фильмы хорошего качества не имеют зрителя. Согласно новому положению, тот же фильм, что был уже показан в кинотеатрах — и оплачен регистрационным взносом, — при выпуске на видеоносителе вновь должен быть оплачен.

Экономическая сторона видеодистрибьюции очень отличается от кинодистрибьюции. И в отношении видеопродукции регистрационный сбор в размере 2700 долларов — драконовская мера. Такой сбор плюс 70-процентный налог делают абсолютно невозможным законный видеопрокат в стране. Законопослушные видеопрокатчики просто не выживают. Очень немногие страны с развитым рынком имеют настолько высокий налог, а в условиях России это приведет к буму видеопиратства.

И вот еще что. Деньги, полученные от регистрационных сборов, должны использоваться для создания системы классификации фильмов, причем достаточно сложной, а не такой, какая существует сейчас.

С.Фикс. Вы имеете в виду систему классификации по возрастным аудиториям?

Д.Олбрехт. Да, речь идет о классификации

по возрастному принципу. Я говорю не о какой-то жесткой цензуре или жестком ограничении. Должны быть специальные указания, на какую аудиторию рассчитан фильм, с тем, чтобы потребитель знал, что он покупает. Причем если такая система будет введена, то она должна будет касаться всех фильмов, не только иностранных.

С.Фикс. Считаете ли вы правильным решением со стороны МРА и Джека Валенти установление бойкота[1] России? Здесь многие считают, что «бойкот» не существовал как документ, на бумаге... Это просто было некое мнение, нигде официально не сформулированное.

Д.Олбрехт. Дело не в том, были ли какие-то документы на бумаге или нет. Бойкот не был личной акцией президента Ассоциации продюсеров и прокатчиков Америки Джека Валенти. Это было действие, предпринятое компаниями — членами ассоциации, которые обычно не любят прибегать к таким санкциям. Я полагаю, что бойкот отрицательно сказался как на наших компаниях, так и на России. Но компании прибегли к бойкоту, потому что ситуация на рынке была просто вопиющая. Кстати, бойкота на видеопрокат не было.

С.Фикс. Но сейчас бойкот отменен, и у нас в кинотеатрах идут фильмы больших американских компаний...

Д.Олбрехт. Бойкот был отменен два года назад.

С.Фикс. А способствовал ли он чему-то?

Д.Олбрехт. Да. Бойкот привлек внимание вашего руководства к проблеме авторских прав. В этом смысле он был полезен.

Что же касается меня, то свою задачу я вижу в том, чтобы убедить российское руководство более щадящим образом отнестись к зарождающемуся легальному рынку. Опыт многих стран, пытавшихся регулировать его с помощью жестких регламентаций, показывает, что такие меры мало эффективны.

Москва, 1994, декабрь
Перевод с английского Ольги Тикуши

---

[1]Речь идет о бойкоте, в частности, Московского кинофестиваля в связи с демонстрацией по телевидению пиратских копий некоторых американских фильмов. — *Прим. ред.*

НИНА ЦЫРКУН

America the B-eautiful

B-movies — скорее всего не то, что вы думаете.

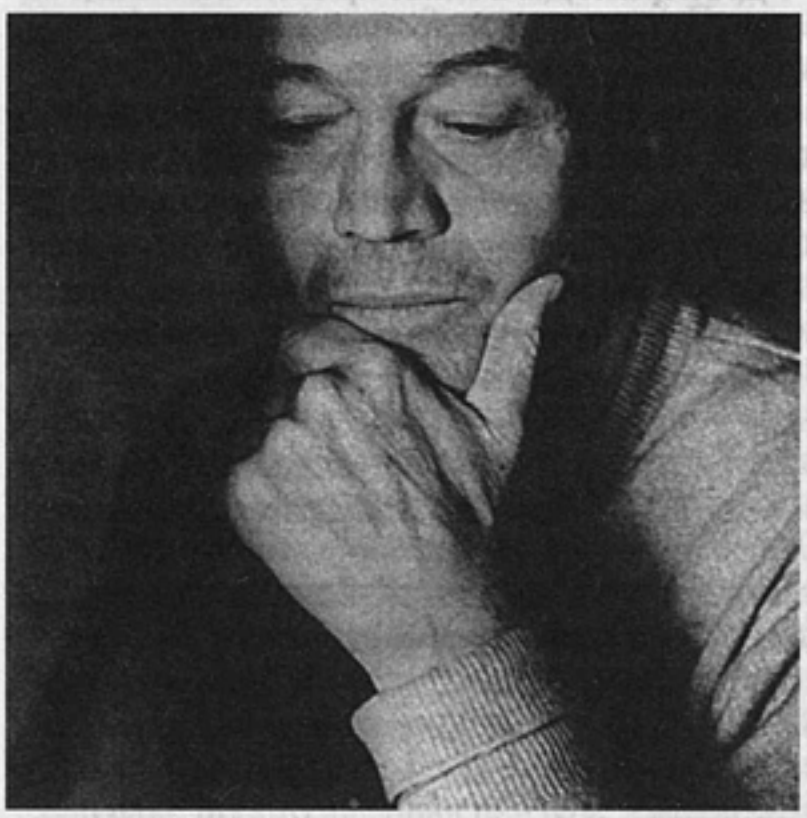
Категория В вошла в обиход во время Великой Депрессии. Чтобы обеспечить заполняемость залов, прокатчики придумали форму абонемента-паровозика: покупаешь дешевый билет на часовые фильмы, которые демонстрируются перед основным А-ттракционом, а потом по выбору доплачиваешь за «большое кино». Литера В обозначала, во-первых, «бюджет» (читай: низкий бюджет), а во-вторых, как бы нечто менее ценное, чем А-ттракцион. Чарлз Флинн и Тодд Маккарти в книге «Короли-буки» делают по поводу первых B-movies беспощадное заключение: «Единственное, что объединяло этот кинематографический шлак/кич/хлам, — это их общая дурная слава... которая определялась содержанием, смехотворным бюджетом и той исключительной целью, с которой их штамповали, — выколачивать денежки».

Собственно, именно такое представление о B-movies характерно и сегодня для нашей просвещенной публики. Однако времена ясности и упорядоченности отошли в прошлое, в том числе и в кино: жесткие классификации и рестрикции, очерчивавшие топографию Голливуда в былые годы, теперь либо отмерли, либо смазались, либо переменили знаки и не должны вводить нас в заблуждение.

То есть. Теперь B-movies могут иметь лишь один из перечисленных признаков, а могут не иметь их вовсе.

Политика производства B-s и, соответственно, отношение к ним резко изменились в 70-е годы. Тогда идеолог политики авторства в американском кино Эндрю Сэррис — точь-в-точь,

как десятилетием раньше, французы, сгруппировавшиеся вокруг «Кайе дю синема», — призвал отбросить снобизм и обласкать вниманием популярное кино, где немало одаренных людей, ограниченных средствами и рамками жанра, достигают интересных результатов, которые они потом, разжившись ассигнованиями, переносят в класс А. Не остался без внимания и такой штрих: вынужденные придерживаться канонов жанра, В-мейкеры позволяли



Роджер Кормен

себе те или иные отклонения, сохраняя при этом тесный контакт со зрителем, слегка его тормоша и не позволяя закоснеть в пристрастиях. В результате, как отмечают Флинн и Маккарти, создаваемая ими «панорама американской жизни гораздо точнее, чем у их партнеров-оскароносцев».

Развал системы студий — ситуация, схожая с крахом трех мейджоров в нашей стране («Мосфильма», «Ленфильма» и студии имени Горького), — исключил практику официальной маркировки А — В, но неофициальное разделение остается, хотя его критерии делаются все более и более неясными. Скажем, в 50 — 60-х годах фильмы можно было различать по студии-производителю: ALLIED ARTISTS, AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES, GRAND NATIONAL, MAJESTIC, MONOGRAM, CINEMATION, FANFARE, NEW WORLD, HAMMER были известны как поставщики B-movies. Но в 70-е огромное количество независимых продюсеров породили гигантское количество низкобюджетного, но по художественным амбициям равномасштабного первостатейному, только разве не вполне отделанного — rough-кино. Достаточно назвать «Злые улицы» Мартина Скорсезе — типичную художественную ленту, которую согласился финансировать Роджер Кормен, первоначально выделив на постановку 150 тысяч долларов. Другое дело, что в прокат ленту выпускала уже студия WARNER BROS. При благоприятном спросе студия все же очень быстро и безболезненно для себя сняла «Злые улицы» с проката, чтобы не помешать кассовому успеху «Изгоняющего дьявола» (с бюджетом 14 миллионов долларов, который следовало окупить).

В 70-е B-s вообще считались стартовой площадкой для талантливого молодняка. Через руки Кормена прошел не один Скорсезе. Сам же он сделал на своей студии NEW WORLD в 70-х и CONCORDE — NEW HORISONS в 80-х больше англоязычных картин, чем какая бы то ни было в мире студия, включая голливудских мейджоров.

Лирическое отступление о Роджере Кормене

Рядом с Корменом поставить некого. Сценарист, режиссер, продюсер, дистрибьютор, начинавший свою жизнь в искусстве рассыльным на студии «XX век — Фокс»; изучавший современную литературу в Оксфорде; прослывший «королем халтуры» и прокатывавший в Америке Бергмана и Феллини; продюсировавший фильмы Питера Богдановича, Джеймса Кэмерона, Фрэнсиса Форда Копполы, Дэвида Кроненберга, Джо Данте, Джонатана Демме, Николаса Рэга, Мартина Скорсезе; крупнейший независимый продюсер, ключевая фигура B-movies. Вот что говорит он о себе сам в книге «Как я поставил сотню фильмов в Голливуде и не потерял ни цента»: «Правда ли,что режиссер/продюсер может называться автором? Думаю, что да, при условии, что история, которую он рассказывает, пропитана его страстью. Являются ли фильмы отражением его личности, его страхов, снов, грез и т.п.? Тоже думаю, что да, потому что в кино работает не только разум, но и подсознание. Частица меня самого есть во всех моих фильмах. Что именно? — Легкое безумие Родерика Ашера, мучительная проницательность доктора X, который зрит прямо в центр вселенной («Человек-рентген»). Я — это и Малыш из фильма «Ведро крови», который жаждет славы и становится знаменитым скульптором, замуровывая свои жертвы в глину. И Симур Крелий-

он, флорист-селекционер, изобретающий монстра-людоеда, — тоже я. И Пол Гроувс, которого сыграл Питер Фонда в «Путешествии», режиссирующий свою жизнь с помощью ЛСД; и все «Дикие ангелы» — мотоциклисты, сметающие на своем пути любые условности, обитающие на обочине жизни; и бесстрашный пилот барон фон Рихтхофен, а также его противник Рой Браун, простолюдин с комплексом превосходства, — оба они отражают противоречивость моей на-

«Путешествие», режиссер и продюсер Роджер Кормен

«Асы», режиссер и продюсер Роджер Кормен

туры — места схватки элитарного художника и бродяги-одиночки, которому суждено в конце концов победить».

Мобильность, удобство в обращении делают B-s фаворитами прокатчиков. Количественно их объем сегодня в Голливуде гораздо меньше, чем в 30 — 40-е годы. Но значимость их не умаляется. Роджер Кормен называет себя и своих соратников единственной альтернативой мейджорам. Но скорее всего речь должна идти о диффузии A-s и B-s, то есть о взаимоотносительном процессе: не только фильмы категории B стремятся в высший класс, но и фильмы категории A питаются соками братьев меньших. Примерно 40 процентов общего объема фильмов категории A последних пяти лет создано по рецептам B-производства: фильмы по следам телесериалов («Семейка Аддамс», «Мир Уэйна», «Твин Пикс. Огонь, иди со мной», «Звездный путь. Поколение»); жанровое кино: сай-фай, фэнтези, фильмы ужасов («Чужие», «Дракула Брэма Стокера», «Газонокосильщик»); фильмы по мотивам комиксов («Бэтмен», «Дик Трейси»); «черный» фильм («Вдребезги»), триллеры («Основной инстинкт», «Незаконное вторжение») и новейшее поветрие — фильмы — повторы видеоигр («Супер-братья Марио», «Уличный боец»). Генетическое родство всех этих высококлассных картин с фильмами категории B столь очевидно, что критик «Филм Коммент» Грегори Солман ввел в обиход новый термин — «скрытые B-s»(CB-s).

Каковы же их признаки? Отсутствие оригинальности и, напротив, эксплуатация хорошо известного (сюжета, идеи, трюка), упрощение повествования, использование безотказных приманок (секс и насилие). Высший режиссерский класс давно аккумулировал и характерные технологические черты «художественного» низкобюджетного кино — все эти штуки с использованием ручной камеры, странных углов съемки, «неправильного» применения телескопических или укрупняющих линз, внефокусного изображения, нестандартного кадрирования и т.п. Самое интересное не это. Истинные B-s сегодня нередко функционируют буквально как ранние ленты этого сорта в эпоху «золотого века», то есть предшествуют главному аттракциону.

Но здесь есть и новое. За две недели до выхода в прокат «Парка Юрского периода» Роджер Кормен выпустил своего «Карнозавра» с Дианой Лэдд в главной роли, матерью «звезды» «Парка...» Лоры Дерн. B-фильм выступает не простым привеском, а пилотом A-ттракциона, в очередной раз доказывая свою приспособляемость и жизнестойкость. Голливуд помешан на исследовании конъюнктуры рынка, однако тестирование часто дает некорректные результаты. Так, в свое время COLUMBIA отвергла «Инопланетянина» Стивена Спилберга, поскольку тестирование показало, что зрители не интересуются внеземными существами. Прокатывать «Инопланетянина» взялась UNIVERSAL, но и она подвергла его тестированию, предсказавшему проблемы с маркетингом. Как известно, успех «Инопланетянина» до сих пор не имеет себе равных. Возможно, пилотный выпуск B-movie оказывается более достоверным основанием для прокатной политики, чем заключение экспертной группы.

Квартет

Издавна известно, что американское кино — продюсерское. Премия «Оскар» за лучший фильм присуждается именно продюсеру. Имена «великих моголов» — Ирвина Тальберга, Дэвида Селзника, Гарри Кона и многих других — произносятся с благоговением. Сегодня «миф продюсера» не создается; возможно, из взаимоотношений продюсера и режиссера, продюсера и актера ушла былая теплота и — не подумайте плохого — интимность. Сегодня продюсеры тоже — с помощью компьютеров — просчитывают успех. Но все же хочется думать, что в этом процессе наличествует и нечто иное — интуиция? личная симпатия? индивидуальный вкус? готовность к риску? Публикуя фильмографию современных американских продюсеров, выбранных ее составителем ***Сергеем Фиксом*** *по принципу собственного пристрастия к приключенческому кино, мы предлагаем вам выстроить свою версию стратегии продюсерства каждого из этой четверки, надеясь, что многие фигурирующие здесь фильмы знакомы вам не только по пиратскому видео, но и по отечественному прокату, который определенно ориентируется на самые качественные зарубежные ленты.*

Отдел зарубежного кино

Прежде всего должен сказать, что этими четырьмя персоналиями — Арнон Милчан, Джоэл Силвер, Марио Кассар и Эндрю Вайна — «золотой фонд» продюсеров, чьи картины прокатываются «мейджорами» и приносят большие прибыли от показов во всем мире, далеко не исчерпывается. Но поставленные с их участием фильмы в последнее время стали у нас широко известны, вот почему именно они представляют для нас наибольший интерес.

Сергей Фикс

Арнон Милчан — в киномире весьма известная личность. До недавнего времени отечественный зритель мог легально увидеть лишь одну картину Милчана — «Однажды в Америке» (режиссер Серджо Леоне), но в прошлом году российская кинокомпания «Гемини Фильм» показала в России целый ряд его работ последних лет. До сих пор остается загадкой, почему Милчан, владелец процветающих предприятий химической промышленности в Израиле, вдруг начал финансировать кинопроизводство (может, он просто любит кино?). Но сейчас без его картин трудно представить историю американского кино 80-х годов.

Фильмография

1978. «Прикосновение Медузы» («The Medusa Touch»). Великобритания, режиссер Джек Голд, 110 мин.

1981. «Масада» («Masada»). США, режиссер Борис Сагал, телесериал.

1981. «Король комедии» («The King of Com-

Арнон Милчан

edy»). США, режиссер Мартин Скорсезе, 109 мин. (Выпущен в 1983 году.)

1984. «Однажды в Америке» («Once Upon a Time in America»). США — Италия, режиссер Серджо Леоне, 227 мин.

1985. «Бразилия» («Brazil»). США — Великобритания, режиссер Терри Гиллиам, 142 мин.

1985. «Легенда» («Legend»). Великобритания — США, режиссер Ридли Скотт, 109 мин.

1985. «Стриптизерка» («Stripper»)*. США, режиссер Джером Гэри, 90 мин.

1987. «Человек в огне» («Man On Fire»). Франция — Италия, режиссер Эли Шураки, 93 мин.

1989. «Большой человек в университетском городке» («Big Man on Campus»). США, режиссер Джереми Пол Каган, 102 мин.

1989. «Семейный бизнес» («Family Business»). США, режиссер Сидней Люмет, 115 мин.

1989. «Кто такой Гарри Крамб?» («Who's Harry Crumb?»). США — Канада, режиссер Пол Флаэрти, 98 мин.

1989. «Война Роуз» («The War of The Roses»). США, режиссер Дэнни Де Вито, 116 мин.

1990. «Вопросы и ответы» («Q & A»). США, режиссер Сидней Люмет, 132 мин.

1990. «Красотка» («Pretty Woman»). США, режиссер Гэрри Маршалл, 117 мин.

1991. «Виновен по подозрению» («Guilty By Suspicion»). США, режиссер Ирвин Уинклер, 105 мин.

1991. «J.F.K.» («J.F.K.», «Джон Ф. Кеннеди — Выстрелы в Далласе»[1])*. США, режиссер Оливер Стоун, 188 мин. Шесть номинаций на премию «Оскар», две премии «Оскар», премия «Золотой глобус».

1991. «Подмена» («Switch», «Кара небесная»)*. США, режиссер Блэк Эдвардс, 114 мин. (Сопродюсер Патрик Вачсбергер.)

1992. «Короли мамбо» («The Mambo Kings»). США, режиссер Арни Глимчер, 104 мин.

1992. «Сила одиночки» («The Power of One»). США, режиссер Джон Г.Эвилдсен, 111 мин.

1992. «В осаде» («Under Siege», «Захват»). США, режиссер Эндрю Дэвис, 102 мин. (Со-

«Красотка»

продюсеры Стивен Сигел и Стивен Ройтер.) Две номинации на премию «Оскар».

1992. «Эта ночь» («That Night»). США, режиссер Крейг Болотин, 90 мин.

1992. «Воспоминания человека-невидимки» («Memoirs of an Invisible Man», «Исповедь невидимки»)*. США, режиссер Джон Карпентер, 99 мин.

1993. «Сделано в Америке» («Made in America»). США, режиссер Ричард Бенджамин, 110 мин. (Сопродюсеры Майкл Дуглас и Рик Бибер.)

1993. «Соммерсби» («Sommersby»). США — Франция, режиссер Джон Эмиэл, 117 мин. (Сопродюсер Стивен Ройтер.)

1993. «Падение» («Fallibg Down», «С меня хватит!»)*. США — Франция, режиссер Джоэл Шумахер, 115 мин.

1993. «Освободите Вилли!» («Free Willy»)*. США, режиссер Саймон Уинсер, 112 мин. (Сопродюсер Ричард Доннер.)

1993. «На расстоянии удара» («Striking Distance», «Смертельная близость»). США, режиссер Роуди Херрингтон, 101 мин. (Сопродюсеры Тони Томопулос и Хант Лоури).

1993. «Щелкунчик» («George Balanchine's The Nutcracker»)*. США, режиссер Эмиль Ардолино, 92 мин.

1993. «Небеса и земля» («Heaven and Earth»). США, режиссер Оливер Стоун, 140 мин. (Сопродюсеры Оливер Стоун, Роберт Клайн и Алекс Китман Хо).

1993. «Второй лучший» («Second Best»)*. США — Великобритания, режиссер Крис Менгес, 105 мин.

1994. «Клиент» («The Client»). США, ре-

---

* Здесь и далее исполнительный продюсер или сопродюсер.

[1] Здесь и далее в скобках после оригинального названия фильма указывается официальное название в кинопрокате на территории России.

жиссер Джоэл Шумахер, 122 мин. (Сопродюсер Стивен Ройтер).

1994. «Прирожденные убийцы» («Natural Born Killers»)*. США, режиссер Оливер Стоун, 120 мин. (Сопродюсер Том Моунт.) Специальный приз жюри МКФ в Венеции.

1994. «Кобб» («Cobb»)*. США, режиссер Рон Шелтон, 128 мин.

1994. «Новая эра» («The New Age»). США, режиссер Майкл Толкин.

1994. «Парни побоку» («Boys on the Side»). США, режиссер Герберт Росс, 117 мин.

1995. «В осаде-2» («Under Siege II — Dark Territory») США, режиссер Джофф Мерфи, в производстве. (Сопродюсеры Стив Перри и Стивен Сигел.)

1995. «Имитатор» («Copycat»). США, режиссер Джон Эмиэл, в производстве. (Сопродюсеры Майкл Натансон и Марк Тарлов.)

1995. «Империя» («Empire»). США, режиссер Аллан Мойл, в производстве.

1995. «Освободите Вилли!-2» («Free Willy 2: The Adventure Home»). США, режиссер Дуайт Литтл, в производстве.

У **Джоэла Силвера** репутация «мэтра боевиков». В его активе помимо прочего дилогии «Хищник» и «Крепкий орешек» и трилогия «Смертельное оружие». После окончания Нью-Йоркского университета, где он сделал первую работу — короткометражку «Ten Pin Alley», — Силвер отправился в Лос-Анджелес, где собирался начать покорение Голливуда. Начинал он как ассистент Лоуренса Гордона, работая на стадии подготовительного периода и над маркетингом фильмов «Хупер» и «Конец» (главные роли в которых исполнил Берт Рейнолдс), а также «Водитель», с режиссером которого — Уолтером Хиллом — Силвер в дальнейшем сотрудничал четырежды, уже как сопродюсер Лоуренса Гордона. Был в жизни Силвера и период, когда он сотрудничал с Universal в должности production vice-president. В 1980 году Силвер выступил сопродюсером музыкального фантастического фильма «Ксанаду» с Джином Келли и Оливией Ньютон-Хоуард в главных ролях. Эта работа позволила ему поработать в другой весьма интересующей его сфере — музыкальном бизнесе. Кассеты с записью музыки к этому фильму разошлись тиражом более 6 миллионов экземпляров, а композиции занимали места в Top 10. Выпущенный в 1985 году боевик «Коммандо» стал первым фильмом производства компании Silver Pictures, имеющей долгосрочное соглашение о сотрудничестве с Twentieth Century Fox. В дальнейшем Силвер сотрудничал и с Warner Bros (например, трилогия Ричарда Доннера «Смертельное оружие»), и с TriStar. В своих картинах Силвер делает ставку преимущественно на «настоящих мужчин» в главных ролях, таких как Брюс Уиллис, Арнольд Шварценеггер, Мел Гибсон. Следует также упомянуть работу Силвера на телевидении — производство сериала «Байки из склепа» и снятого для HBO фильма Расселла Малкэи «Рикошет». В прошлом году Силвер позволил себе поэкспериментировать, выступив продюсером новой картины Джоэла Коэна «Доверенное лицо Хадсакера» («И.О. Хадсакера»), не имевшей широкого успеха.

Джоэл Силвер

Фильмография

1977. «Конец» («The End»). США, режиссер Берт Рейнолдс, 100 мин.

1978. «Хупер» («Hooper»). США, режиссер Хэл Нидэм, 100 мин.

1978. «Водитель» («Driver»). США, режиссер Уолтер Хилл, 90 мин.

1979. «Воины» («The Warriors»)*. США, режиссер Уолтер Хилл, 90 мин.

«Доверенное лицо Хадсакера»

1980. «Ксанаду» («Xanadu»)*. США, режиссер Роберт Гринуолд, 96 мин.

1982. «48 часов» («48 Hrs»)*. США, режиссер Уолтер Хилл, 97 мин.

1983. «Улицы в огне» («Streets of Fire»)*. США, режиссер Уолтер Хилл, 93 мин.

1985. «Ох, уж эта наука!» («Weird Science»)*. США, режиссер Джон Хьюз, 94 мин.

1985. «Коммандо» («Commando»). США, режиссер Марк Л.Лестер, 88 мин.

1985. «Миллионы Брюстера» («Brewster's Millions»). США, режиссер Уолтер Хилл, 97 мин.

1986. «Джек-Попрыгун» («Jumpin' Jack Flash»)*. США, режиссер Пенни Маршалл, 100 мин.

1987. «Хищник» («Predator»)*. США, режиссер Джон Мактирнен, 107 мин.

1987. «Смертельное оружие» («Lethal Weapon»). США, режиссер Ричард Доннер, 110 мин. (Сопродюсер Ричард Доннер).

1988. «Крепкий орешек» («Die Hard», «Неистребимый»). США, режиссер Джон Мактирнен, 131 мин.

1988. «Джексон- Мотор» («Action Jackson»). США, режиссер Крейг Р.Баксли, 95 мин.

1989. «Смертельное оружие-2» («Lethal Weapon 2»). США, режиссер Ричард Доннер, 113 мин.

1989. «Дом у дороги» («Road House», «Придорожное заведение»). США, режиссер Роуди Херрингтон, 114 мин.

1990. «Крепкий орешек-2» («Die Hard 2: Die Harder», «Неистребимый-2»). США, режиссер Ренни Харлин, 124 мин.

1990. «Приключения Форда Фэйрлейна» («The Adventures of Ford Fairlane»). США, режиссер Ренни Харлин, 96 мин.

1990. «Байки из склепа» («Tales From the Crypt»). США, телесериал.

1990. «Хищник-2» («Predator 2»). США, режиссер Стивен Хопкинс, 108 мин.

1991. «Гудзонский Ястреб» («Hudson Hawk»). США, режиссер Майкл Леманн, 95 мин.

1991. «Рикошет» («Ricochet»). США, режиссер Расселл Малкэи, 111 мин.

1991. «Последний бойскаут» («The Last Boy Scout»). США, режиссер Тони Скотт, 105 мин.

1992. «Смертельное оружие-3» («Lethal Weapon 3»). США, режиссер Ричард Доннер, 118 мин. (Сопродюсер Ричард Доннер.)

1993. «Разрушитель» («Demolition Man»). США, режиссер Марко Брамбилла, 115 мин. (Сопродюсеры Майкл Леви и Хоуард Казанян.)

1994. «Доверенное лицо Хадсакера» («The Hudsucker Proxy»). США, режиссер Джоэл Коэн, 113 мин.

1994. «Богатенький Рич» («Richie Rich»). США, режиссер Дэниэл Петри, 95 мин. (Сопродюсер Джон Дэвис.)

1995. «Законная добыча» («Fair Game»). США, режиссер Эндрю Сайпс, в производстве.

Марио Кассар уже в 18 лет стал владельцем международной прокатной компании Kassar Film Information. Компания специализировалась на дистрибьюции фильмов в различных странах Азии и Европы и имела офисы в Париже и Риме. Во время деловой поездки в Гонконг (по другой версии — на пляже во время одного из фестивалей в Канне) Кассар познакомился с **Эндрю Вайной,** который имел свою дистрибьюторскую кампанию. В 1976 году была создана «Каролко», которая первоначально занималась только прокатом.

С 1982 года Кассар и Вайна занялись фильмопроизводством. Первой их картиной стала «Первая кровь» с Сильвестром Сталлоне в главной роли. Сборы от мирового проката этого фильма составили 120 миллионов долларов. Эта картина вывела «Каролко» в лидеры среди «независимых» фирм. Продолжение приключений Джона Рэмбо, вышедшее три года спустя, принесло 300 миллионов долларов в мировом кинопрокате. Кассар и Вайна за восемь лет сделали как исполни-

тельные продюсеры 14 фильмов (преимущественно отстросюжетных), работая с такими режиссерами, как Уолтер Хилл, Алан Паркер, Коста-Гаврас.

В 1989 году их дуэт распался, и Кассар остался единственным владельцем «Каролко», оставив себе «по наследству» часть творческих кадров. После фильма «Вспомнить все» (выпущен в 1990 году) Верхувен снял на «Каролко» «Основной инстинкт» (1992; в обеих лентах играет Шэрон Стоун), а сейчас трудится над «Девушками из шоу» (сценарий к которым написал автор «Музыкальной шкатулки» и «Инстинкта» Джо Эстерхаз); Шварценеггер («Красный полицейский», 1988) и Джеймс Кэмерон (сценарий «Рэмбо: Первая кровь-2», 1985) сделали фильм «Терминатор-2»; Сталлоне после популярной трилогии о Рэмбо (1982, 1985, 1988) снялся в «Скалолазе» (1993), который при желании можно назвать «Рэмбо в горах». При этом Кассар работает и в неостросюжетном кино, продюсируя био-пик «Чаплин» (вместе с Ричардом Аттенборо), драму «Беспутная Роза» (зато один из продюсеров фильма, тогда — муж исполнительницы главной роли Лоры Дерн финский режиссер Ренни Харлин поставил для «Каролко» приключенческий блокбастер «Скалолаз», а сейчас трудится над фильмом о пиратах «Остров Перерезанной глотки», главную роль в котором исполняет его нынешняя подруга Джина Дэвис). Два последних года «Каролко» преследовали финансовые неприятности. Фирма была на грани разорения из-за огромных бюджетов фильмов. Помогли денежные вливания из Европы (Canal Plus и Rizzoli) и Японии (Pioneer) и успех в прокате «Скалолаза» и «Звезды врат» (вторая после «Универсального солдата» работа Кассара с режиссером из Германии Роландом Эммерихом). До недавнего времени фильмы «Каролко» в США и Канаде прокатывала компания TriStar, однако теперь договор о прокате на этой территории заключен с MGM. Из-за недостатка средств отложена работа над новым проектом Верхувена «Крестовый поход», под вопросом и новый проект Кэмерона «Человек-паук».

Вайна после ухода из «Каролко» два года «собирался духом» и в 1992 году выпустил снятый Джоном Мактирненом фильм «Знахарь» с Шоном Коннери в главной роли. Несмотря на невеликий коммерческий успех этого фильма, в этом году выходит третья часть «Крепкого орешка», которую, как и первую, поставил Мактирнен. Успех сопутствовал вестерну «Город Тумстоун», на котором Вайна вновь, после «Рэмбо-2», работал с Джорджем Паном Косматосом. Ричард Раш, осуществлявший весь подготовительный период на «Компания «Эйр Америка» и не снимавший 14 лет (после «Трюкача»), стал режиссером эротического триллера «Цвет ночи» — «ответа» Вайны на «Основной инстинкт» Кассара, однако из-за откровенных сцен цензура сократила фильм на 50 минут в прокате США и Великобритании. Компания Вайны называется «Cinergi», а международными продажами занимается Summit Entertainment.

Сейчас и у Кассара, и у Вайны на подходе очередные кандидаты в блокбастеры, выход которых планируется к лету этого года. В подавляющем большинстве случаев (кроме отмеченных особо) и Кассар, и Вайна являются исполнительными продюсерами.

Фильмография совместных продюсерских работ Марио Кассара и Эндрю Вайны

1982. «Первая кровь» («First Blood»)*. США, режиссер Тэд Котчефф, 97 мин.

1985. «Рэмбо: Первая кровь-2» («Rambo: First Blood Part II»)*. США, режиссер Джордж Пан Косматос, 95 мин.

1987. «Сердце Ангела» («Angel Heart»)*. США, режиссер Алан Паркер, 113 мин.

1987. «Все меры предосторожности» («Extreme Prejudice»)*. США, режиссер Уолтер Хилл, 104 мин.

1988. «Красный полицейский» («Red Heat», «Красная жара», «Накал докрасна»)*. США, режиссер Уолтер Хилл, 106 мин.

1988. «Рэмбо-3» («Rambo III»)*. США, режиссер Питер Макдоналд, 101 мин.

1988. «Железный орел-2» («Iron Eagle II»)*. Канада — Израиль, режиссер Сидней Дж. Фьюри, 105 мин.

1989. «Красавчик Джонни» («Johnny Handsome»)*. США, режиссер Уолтер Хилл, 94 мин.

1989. «Музыкальная шкатулка» («Music Box»)*. США, режиссер Коста-Гаврас, 123 мин. Премия «Золотой Медведь» (Берлин, 1990), Джессика Ланж участвовала в номинации на премию «Оскар».

«Чаплин»

1990. «Горы Луны» («Mountains of the Moon»)*. США, режиссер Боб Рафелсон, 135 мин.

1990. «Вспомнить все» («Total Recall»)*. США, режиссер Пауль Верхувен, 109 мин. Премия «Оскар» за визуальные эффекты.

1990. «Компания «Эйр Америка» («Air America»)*. США, режиссер Роджер Споттисвуд, 112 мин.

1990. «Узкая грань» («Narrow Margin»)*. США, режиссер Питер Хайамс, 97 мин.

1990. «Лестница Джекоба» («Jacob's Ladder»). США, режиссер Эдриан Лайн, 115 мин.

Фильмография продюсерских работ Марио Кассара (вне сотрудничества с Эндрю Вайной).

1991. «Группа «Дорз» («The Doors»). США, режиссер Оливер Стоун, 135 мин.

1991. «Лос-анджелесская история» («L.A. Story»). США, режиссер Мик Джексон, 95 мин.

1991. «Беспутная Роза» («Rambling Rose»). США, режиссер Марта Кулидж, 112 мин. Две номинации на премию «Оскар».

1991. «Терминатор-2: Судный день» («Terminator 2: Judgment Day»). США, режиссер Джеймс Кэмерон, 136 мин. Шесть номинаций на премию «Оскар», четыре премии «Оскар».

1992. «Основной инстинкт» («Basic Instinct»). США, режиссер Пауль Верхувен, 127 мин. Две номинации на премию «Оскар».

1992. «Универсальный солдат» («Universal Soldier»). США, режиссер Роланд Эммерих, 104 мин.

1992. «Чаплин» («Chaplin»). Великобритания — США, режиссер Ричард Аттенборо, 144 мин. (Сопродюсер Ричард Аттенборо.) Три номинации на премию «Оскар», три номинации на премию «Золотой глобус».

1992. «Чутко спящий» («Light Sleeper»). США, режиссер Пол Шрейдер, 103 мин.

1993. «Скалолаз» («Cliffhanger»). США — Франция, режиссер Ренни Харлин, 118 мин. Три номинации на премию «Оскар».

1993. «Небеса и земля» («Heaven And Earth»). США, режиссер Оливер Стоун, 140 мин.

1994. «Звездные врата» («Stargate»). США, режиссер Роланд Эммерих, 120 мин.

1994. «Фургоны на восток» («Wagon's East»). США, режиссер Питер Марколь.

1995. «Остров Перерезанной глотки («Cutthroat Island»). США, режиссер Ренни Харлин, в производстве.

1995. «Девушки из шоу» («Showgirls). США, режиссер Пауль Верхувен, в производстве.

Фильмография продюсерских работ Эндрю Вайны (вне сотрудничества с Марио Кассаром)

1992. «Знахарь» («Medicine Man»). США, режиссер Джон Мактирнен, 106 мин. (Сопродюсер Донна Дуброу.)

1993. «Город Тумстоун» («Tombstone»). США, режиссер Джордж Пан Косматос, 127 мин. (Исполнительный сопродюсер Базз Фейтшанс).

1994. «Человек Ренессанса» («Renaissance Man»). США, режиссер Пенни Маршалл, 129 мин.

1994. «Цвет ночи» («Color of Night»). США, режиссер Ричард Раш, 122 мин.

1995. «Крепкий орешек-3» («Die Hard 3», «Неистребимый-3»). США, режиссер Джон Мактирнен, в производстве. (Исполнительный сопродюсер Базз Фейтшанс.)

1995. «Судья Дредд» («Judge Dredd»). США — Великобритания, режиссер Дэнни Кэннон, в производстве.

1995. «Алая буква» («The Scarlet Letter»). США, режиссер Роланд Жоффе, в производстве.

Незаконченное дело о незаконченном фильме

Кинорежиссер Николай Макаров, поставивший документальные ленты («Раскинулось море широко...», «Земля и вода», «Оптина пустынь» и другие) и художественный фильм «День ангела» (совместно с Сергеем Сельяновым), вот уже несколько лет не имеет возможности закончить работу над новой картиной «Старец (фрагменты жизни Серафима)» по мотивам жизнеописаний святого преподобного Серафима Саровского.

Картина является совместным производством «Ленфильма» и индивидуального частного предприятия, возглавляемого продюсером Ольгой Вагиной.

После завершения чернового монтажа, который не удовлетворил продюсера, был отстранен от работы режиссер, практически разогнана вся съемочная группа, а отснятый материал вывезен в Москву и перемонтирован.

Сегодня, когда продюсерство переживает у нас период становления и в муках рождается то, что со временем должно стать нормой в отношениях продюсера с режиссером, «прецедент Макарова» становится особенно значимым и поучительным.

За режиссера вступились конфликтная комиссия гильдии режиссеров, Союз кинематографистов Санкт-Петербурга, Союз кинематографистов России, Комитет Российской Федерации по кинематографии... Но все указания, решения, просьбы, как дым, разлетались перед бесповоротным заявлением продюсера: «Для меня режиссера Макарова не существует».

На сегодняшний момент изуродованный позитив находится у продюсера, негатив лежит на «Ленфильме», а сам «зазевавшийся художник», по определению журнала «Сеанс», пытается доказать в суде, что он автор фильма. И хотя закон ясно это утверждает, изменить положение дел до сих пор не удалось.

Договор № 43 о совместном производстве фильма «Фрагменты жизни Серафима» от 20 апреля 1992 года

Киностудия «Ленфильм», именуемая в дальнейшем *Студия,* в лице директора Голутвы А.А., с одной стороны, и индивидуальное частное предприятие «Фалет» компании «Блик», именуемое в дальнейшем *«Фалет»,* в лице Генерального директора (собственника предприятия) Вагиной О.Ф., с другой стороны, заключили настоящий Договор о нижеследующем:

1. Стороны осуществляют совместное производство полнометражного художественного фильма под рабочим названием «Фрагменты жизни Серафима». Автор сценария — Макаров Н.В. Режиссер-постановщик — Макаров Н.В. Объем — 2700 полезных метров. Сметная стоимость 7 млн. 900 тыс. рублей. [...]

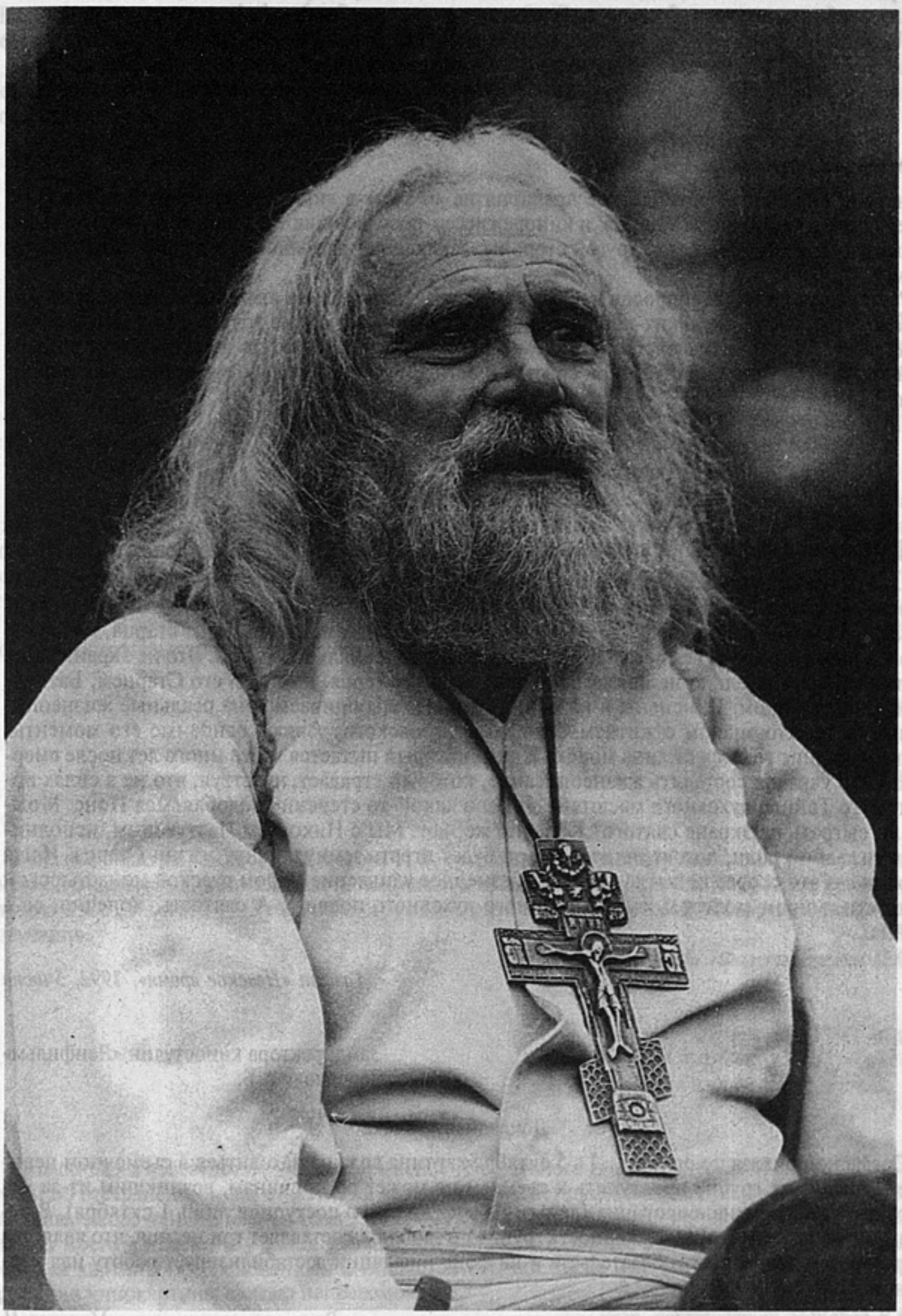
2. Сроки производства фильма: 01.03.92 — 31.01.93. г. [...]

3. Обязанности сторон:

Студия обязуется: обеспечивать кинокартину съемочной техникой и другими услугами производственно-технической базы [...], павильонными площадями, строительством декораций, отечественной пленкой. [...] *«Фалет»* обязуется финансировать производство фильма в полном объеме. [...]

5. Приемка:

По окончании чернового монтажа и первой перезаписи производится приемка фильма на двух пленках совместным худсоветом *«Фалета»* и *Студии.* С этого момента любые изменения в исходных материалах фильма могут быть сделаны только с согласия сторон Договора. [...]



«Старец (фрагменты жизни Серафима)». Старец — Н.Пастухов

6. Авторские права:

Оригинальный негатив, а также все необходимые для тиражирования материалы фильма являются собственностью *«Фалета»* и *Студии* и хранятся на *Студии.* [...]

Подписи сторон:

«Фалет» — Генеральный директор Вагина О.Ф.
Студия — директор киностудии «Ленфильм» Голутва А.А.

Договор № 2 от 1 марта 1992 года

Дочернее индивидуальное частное предприятие «Фалет» в лице гендиректора Егорова В.Е., именуемое в дальнейшем *Студия,* и кинорежиссер-постановщик Макаров Н.В., именуемый в дальнейшем *Кинорежиссер,* с другой стороны, заключили настоящий договор о нижеследующем: [...]

Решение творческих вопросов на всех этапах создания фильма является обязанностью *Кинорежиссера.* Внесение каких-либо изменений в картину возможно только с согласия *Кинорежиссера.* [...] Если производство на каком-либо этапе остановлено, то использование созданной за это время интеллектуальной собственности допускается только с участием *Кинорежиссера.* [...] ...

Подписи сторон:

Студия — Егоров В.Е.
Кинорежиссер — Макаров Н.В.

О фильме, которого может и не быть

«[...] Мы хотим снять картину по мотивам жизнеописаний преподобного Серафима Саровского. Задача эта непростая. Многие принципиально не приемлют идеи. Мы хотим средствами кино донести до людей ощущение теплоты и света, исходивших от старца, показать, что и в наш суетливый век есть нечто, что превыше материального блага. Это не экранизация жития. Мы сознательно не называем имени главного героя, именуем его Старцем, Батюшкой, Отшельником. Изменены и названия мест. Но мы опираемся на реальные жизнеописания, и те, кто знаком с житием Серафима Саровского, узнают основные его моменты. Повествование ведется от лица монаха Ионы, который пытается через много лет после смерти своего учителя составить жизнеописание, который страдает, чувствуя, что не в силах постичь его Тайны, духовного масштаба. И мы в какой-то степени уподобляемся Ионе. Можно ли сыграть на экране святого? Конечно же, нет. Мы с Николаем Пастуховым, исполнителем главной роли, договорились, что он будет играть земную канву жизни Старца. Наша картина — это скорее попытка выразить безмерное удивление миром русской монастырской святости, миром молитвы как постоянного духовного подвига. А святость, конечно, есть Тайна...»

Газета «Невское время». 1992, 5 июня

Замдиректора киностудии «Ленфильм»
Зерцалову А.Б.

Докладная записка

Согласно приказа по студии [...] с 5 октября картина должна находиться в съемочном периоде. Реально же группа приступить к съемкам не может по причинам, возникшим из-за несвоевременного финансирования (деньги на счет картины поступили лишь 1 октября). В результате на сегодня [...] задолженность группе по зарплате составляет три месяца, что является нарушением договорных обязательств и на фоне инфляции дестабилизирует работу над картиной. [...]

Режиссер-постановщик Макаров Н.

2 ноября 1992 года

Акт об окончании съемочного периода по кинофильму «Фрагменты жизни Серафима»

Настоящий акт составлен в том, что все работы съемочного периода, предусмотренные режиссерским сценарием и календарно-постановочным планом, закончены. [...]

Материал фильма в количестве 2850 полезных метров отснят в соответствии с утвержденным режиссерским сценарием и принят сценарно-редакционной коллегией и художественным советом студии.

Директор картины Егоров,
кинорежиссер-пост. Макаров,
редактор фильма Минаев.

Утверждаю: директор киностудии «Ленфильм»

4 декабря 1992 года

Замдиректора киностудии «Ленфильм»
Зерцалову А.Б.,
гендиректору кампании «Блик»,
продюсеру Вагиной О.Ф.

Уважаемые господа!

Довожу до Вашего сведения, что при сокращении с 2.11.92 г. съемочной группы без согласования со мной были откреплены специалисты, которые по технологии производства должны продолжать работу в монтажно-тонировочном периоде: звукооператор, редактор, художник комбинированных съемок, оператор комбинированных съемок. Без комбинированных кадров начинать озвучание картины невозможно. Все работы, включая запись музыки, производятся параллельно с монтажом. В связи с этим [...] картина с 10 декабря войти в озвучание не может. Вышеперечисленные обстоятельства ставят под угрозу сроки сдачи картины (31.01.93).

Режиссер-пост. Макаров

20 января 1993 года

Распоряжение

В связи с отказом режиссера Макарова Н.В. сократить кинокартину до объема, оговоренного сметной стоимостью, и отказа внести поправки, высказанные худсоветом Компании, временно отстранить с 20 января 1993 года режиссера Макарова Н.В. от монтажа кинокартины до начала озвучания.

Гендиректор ИЧП «Фалет» Вагина О.Ф.

20 января 1993 года

Директору ИЧП «Фалет»
Егорову В.Е.

Заявление

Ставлю Вас в известность, что распоряжение генерального директора ИЧП «Фалет» О.Ф.Вагиной об отстранении меня от монтажа картины нарушает пункт № 6 договора о производстве картины, заключенного мной с Вами. По этому пункту любые изменения и перемонтаж картины без моего согласия и участия невозможны. Исходя из этого, считаю мое отстранение от монтажа картины необоснованным и недействительным. Ваше изъятие смонтированного изображения кинокартины считаю неправомочным.

Реж.-постановщик Макаров В.Н.

26 января 1993 года

На основании приказа Генерального директора ИЧП «Фалет» Вагиной О.Ф. об остановке кинокартины «Фрагменты жизни Серафима» приказываю: приостановить работы по кинокартине с 26 января 1993 года...

Директор к/к Егоров В.Е.

28 января 1993 года

Председателю правления
Союза кинематографистов
г.Санкт-Петербурга
г.Арановичу С.Д.

Уважаемый Семен Давыдович!

Обращаюсь к Вам ввиду исключительного прецедента: отстранения меня как режиссера-постановщика от работы над картиной продюсером.

В настоящее время на киностудии «Ленфильм» находится в производстве полнометражная картина под рабочим названием «Фрагменты жизни Серафима». Я являюсь автором сценария (сценарный договор с «Ленфильмом») и режиссером этой картины. «Ленфильм» запускал эту картину еще в 1991 году. Но по различным причинам она вошла в консервацию после двух месяцев подготовительного периода с тем, чтобы быть запущенной в начале 1992 года. Резкая инфляция заставила меня искать спонсора. Он мною был найден в лице г. Вагиной Ольги Федоровны, гендиректора индивидуального частного предприятия «Фалет», входящего в компанию «Блик коммюникейшн» в Москве.

Был заключен договор, который предполагал продолжение работ по моему проекту. Продюсер получила готовый режиссерский сценарий, эскизы декораций, выбранные основные места съемок. Картина была в марте 1992 года запущена, снята, смонтирована и сейчас остановлена перед озвучанием продюсером. По календарному плану сдача на двух пленках 31 января 1993 года. С 10 декабря должно было начаться озвучание. Но решение о финансировании заключительного этапа было принято только 29 декабря на просмотре руководством Компании и критиками, в частности журнала «Искусство кино», давшими положительные оценки. Компанией был высказан ряд замечаний по сокращению картины. С некоторыми я согласился.

12 января, после выходных, мы с моим монтажером Г.Субаевой приступили к чистке эпизодов и сокращениям. Параллельно составлялся новый график озвучания и сроков сдачи картины. А во второй половине дня О.Ф.Вагиной было объявлено, что мой монтажер отстраняется от работы, а я допускаюсь к окончательному монтажу лишь с правом совещательного голоса. Окончательную чистку и сокращения будет проводить она сама с помощью оператора картины В.Брылякова. Я согласился сесть втроем в монтажную и обговорить более подробно сокращения и изменения. Но работа по первой части показала, что продюсер фактически хочет произвести перемонтаж всех эпизодов и композицию в целом. Я запротестовал, но продюсер категорически потребовала выполнения ее указаний. Я отказался, мотивируя тем, что как автор сценария и режиссер должен воплотить свое художественное решение и произведу сокращения и чистку сам.

20 января Вагиной был издан приказ о моем отстранении. Я обратился с письменным протестом к директору к/к Егорову и устно к Вам и режиссеру А.Н.Сокурову. После беседы А.Сокурова с продюсером Вагиной мы договорились, что картина будет показана Вам и Сокурову с целью улаживания творческих недоразумений. Но на следующий день продюсер отказалась дать картину, сказав, что она увезена в Москву.

На настоящий момент сроки производства картины нарушены, как я считаю, не по моей вине. Звукооператора на картине нет (отстранен продюсером), монтажер отстранен, постановщик отстранен. Картина в результате действий О.Вагиной заморожена. Финансирование в ноябре-декабре велось с постоянными перебоями. Постоянные ее скандалы создавали тяжелую обстановку. По этим причинам отказались продолжать работу второй режиссер В.Лощевский и ассистент режиссера по актерам В.Герасимов. На грани отказа композитор К.Никитин. Желание продюсера выступить в роли звукооператора с моей стороны вызывает протест.

Все эти действия продюсера О.Ф.Вагиной, я оцениваю как произвол по отношению к режиссеру, нарушающий все этические нормы, а также творческие традиции работы режиссера в кино, нарушающие профессиональную этику (помимо правовой стороны). Сложившаяся ситуация заставляет меня обратиться в профессиональный союз, членом которого я являюсь, с просьбой о защите моих прав как автора сценария и режиссера.

С уважением, член СК СПб Макаров Н.В.

3 февраля 1993 года

Из стенограммы совместного заседания художественного совета киностудии «Ленфильм» и компании «Блик» по кинокартине «Фрагменты жизни Серафима», режиссер-постановщик Н.В.Макаров

Михаил Коновальчук, *зам. директора киностудии «Ленфильм» по творческим вопросам.* Я предлагаю построить наше заседание таким образом: с нашей стороны выступит ряд представителей (О.Ковалов, Л.Аркус, Д.Долинин, Г.Минаев), членов худсовета студии. Затем представители Компании. Вопрос, видимо, стоит так: на основании того, что мы видели, решить, имеет ли право режиссер выйти на заключительный этап — озвучание. Для большей ясности я зачитаю сейчас документ:

«ДИЧП «Фалет» в лице Егорова В.Е. и кинорежиссер Макаров Н.В. заключили настоящее дополнение к договору № 2 о нижеследующем: а) кинорежиссер-постановщик Макаров до 2 февраля 1993 года проводит окончательный монтаж кинокартины; б) окончательный вариант кинокартины принимается худсоветом к/с «Ленфильм» и компанией «Блик»; в) в случае неудовлетворительной оценки Макаров от дальнейшей работы по монтажу картины отстраняется, а пункт № 6 договора № 2 излагается в следующей редакции: «Внесение каких-либо изменений в картину возможно без согласия Кинорежиссера». Подписи сторон.

Николай Макаров. То есть если материал сейчас будет признан неудовлетворительным обеими сторонами — произойдет отстранение режиссера. [...]

Дмитрий Фунтов, *председатель правления компании «Блик».* [...] Мы страшно обеспокоены тем, чтобы фильм был надлежащего уровня, имел соответствующую стоимость и представлял собой, если не шедевр, то [...] То есть сегодняшний худсовет ставит точки над «i» — не в вопросе отстранения Макарова, а в возможности создать другой вариант фильма без участия режиссера в монтаже [...] У меня есть целый ряд замечаний. Я не профессионал, я выступаю здесь как потребитель, как зритель, я смотрю это, как и другие фильмы, и представляю себе, как это сделать. Как у тележурналиста, у меня тоже есть некоторые соображения. У меня нет принципиальных воз-

На съемочной площадке. Н.Пастухов, Н.Макаров, О.Янковский

ражений по концептуальному построению материала, есть некоторые возражения принципиального характера по отдельным моментам [...] Каково мое мнение? У Николая сейчас забота не о том, чтобы создать фильм, а о том, что у него отнимут его детище. А на мелочах я не буду заострять внимание. Если четко следовать формулировкам Дополнения к договору, то моя оценка «средне». А мне этого не хотелось бы. Какое у меня предложение? Все-таки прийти к консолидации. Это чисто рабочий момент, но если требуется мое участие, конечно, оно будет. Однако здесь уже будет плотный контроль.

Н.Макаров. Вы предлагаете коллективный перемонтаж?

Д.Фунтов. Я предлагаю вам прислушаться. Я даже готов продлить срок, но чтобы мы посидели за столом вместе, чтобы работали все вместе... Закрыть картину мы можем в любое время, но мне бы хотелось, чтобы был конкретный результат.

Любовь Аркус, *главный редактор журнала «Сеанс».* Меня, не скрою, настораживала тематика картины. Я всегда боюсь спекуляций на этой теме и считаю, что нужно обладать недюжинным художественным даром, чтобы приниматься за такие вещи. Но материал внушает надежду на то, что Макаров может решить задачу без особых потерь. Интереснейшие пластические решения отдельных эпизодов, отчетливо видны направления поиска — они лежат в области стиля, формы, в них нет ханжества, фальши. Если бы режиссеру не мешали, можно было бы ждать хорошего результата.

Олег Ковалов, *киновед, кинорежиссер.* Я хочу успокоить продюсеров, что они вложили средства именно в такую картину. Я часто бываю на международных фестивалях и хорошо знаю конъюнктуру и вкус западного зрителя. Я впервые увидел чуть наивное, неиспорченное сознание России, которое на Западе представляют именно так. Это на грани юродства, и это будет бить прямо в сердце. Коля делал лубочное кино. Это неторопливая, статичная картина о времени, когда кино не существовало. Поэтому здесь каждый кадр стилизован под холсты художников, здесь я увидел и лубок, и Кустодиева, и потрясающие нестеровские картины. И это не клюква, не самовар, не цыганщина, а русская культура — культура лубка и православной живописи. Именно это в фильме надо вытаскивать. Я считаю, необходимо довериться чутью режиссера. Картина состоялась и после озвучание придет в законченное состояние. Я много лет работал редактором и знаю, что все достижения в новой эстетике — Германа, Овчарова, Сокурова — шли со скрипом.

Ольга Вагина. Ему дали миллион и три дня. Он не сделал ничего. Я подпись свою ставить не буду. У Коли навязчивая идея, что если кто-то вносит поправки, то этим нарушается его авторское право [...] Чтобы обсуждать этот фильм, нужно прочесть хотя бы Библию, потому что здесь есть сцены, изначально трактуемые режиссером не по Библии. Почему Серафим исцеляет? Сегодня он прочитывается как шаман, как экстрасенс. Дело в том, что по основному постулату любой религии «проси и тебе воздастся». Здесь же никто не просит, он увидел, услышал, руки наложил — и все исцеляются. Не получится! У меня единственная цель создать фильм о духовном подвижнике, поэтому никаких личных эмоций, никаких личных амбиций быть не должно. А здесь так: «Я режиссер — никого не слушаю!» Мы ведем речь о духовной персоне, а не о лубке.

Л.Аркус. Я все поняла. Вы всерьез хотели, чтобы Макаров экранизировал «Житие». Режиссер же, по всей видимости, и не имел таких намерений. Что абсолютно разумно. Кино — светское искусство. Можно делать фильм глубоко религиозный по своей сути, но делать «живые картинки» к каноническому тексту и возводить это в задачу — довольно странно.

О.Ковалов. Или мы хотим сделать жизнеописание замечательных людей — скучное советское кино, — или сделать светлую сказку. Я был в монтажной и слышал, как вы режиссера обкладывали матом, слышал матерщину из дамских уст. Вы хотите сделать картину ни о чем. Напишите, что вы хотите от режиссера.

О.Вагина. Все претензии по монтажу — это авторские соображения. И они даром не будут подарены Коле, потому что сегодня разговор идет совершенно четко: «Я — автор!»

Дмитрий Долинин, *режиссер.* [...] Отстранение режиссера бессмысленно, вы просто создадите неприятный прецедент, когда продюсеры пытаются действовать «по-заграничному», в худшем смысле этого слова. У вас были оговорены права режиссера на монтаж, теперь, когда режиссер вами загнан в угол, вы вынуждаете его...

Н.Макаров. Во-первых, я хотел бы уйти от разговора о том, что есть некая личность, Макаров, которая имеет ущербное самолюбие и стремится подавить все и вся. Во-вторых, когда я много лет назад задумал работать над этой темой, я определил для себя, что ни в коем случае нельзя делать прямое житие, нельзя снимать святого...

О.Вагина. Значит, вы нарушили условия Договора.

Н.Макаров. Надеюсь, что нет. Я понял, что вы хотите сделать картину, как «Житие святого», и получить большие деньги от проката, договорившись с Патриархией. Но мне кажется, что такая тема вообще не должна основываться на материальной стороне. В итоге создалась конфликтная ситуация. В этом композиционном варианте, сокращенном в метраже, который от меня потребовали, я уверен на 90 процентов и не сомневаюсь, что после звукового оформления, которое делает только режиссер, снявший все, фильм приобретет совсем другое звучание и создаст совсем иное, гораздо лучшее впечатление. Я знаю, что сейчас это полуфабрикат, но представляю, какое картина будет иметь звучание после завершения. И ведь так работает любой режиссер. А мне предлагают такой вариант решения, как если бы художник написал картину, а несколько человек подошли бы с кисточками и начали поправлять, наносить какие-то мазки. Это абсурд. Профессия режиссера такова, что он принимает все решения. Иначе картина будет испорчена.

Д.Фунтов. Сейчас Николай Макаров выступал не как режиссер, здесь уже просматривается человек. Он сделал сейчас замечательную зацепку для дискредитации нашей Компании и в прессе, и везде, поэтому я должен заявить, что дальнейшее сотрудничество с режиссером Макаровым невозможно. И Компания «Блик» закрывает картину и все с ней связанное. Я думаю, меня поймут и кинематографисты, и пресса. Больше никаких вопросов мы обсуждать не будем, потому что здесь была сделана зацепка произносить имя нашей Компании всуе.

М.Коновальчук. Но «Ленфильм» устраивает представленная картина...

4 февраля 1993 года

Приказ № 2-15 Акционерного общества «Блик коммюникейшн» об остановке производства кинокартины

В связи с заявлением режиссера Н.Макарова на худсовете киностудии «Ленфильм», позорящим честь и достоинство Компании, продюсерской группы и нарушающим режиссерский договор в части содержания картины, приказываю: [...]

5. Продюсеру Вагиной О.Ф., директору ИЧП «Фалет», — до 11.02.93 г. остановить все работы, связанные с производством картины. Обеспечить допуск к любым материалам картины только сотрудников, связанных с выполнением п.2 настоящего Приказа...

Председатель правления компании Д.В.Фунтов

24 февраля 1993 года

В компанию «Блик коммюникейшн»

Уважаемые господа! Как нам стало известно, несмотря на достигнутые ранее договоренности, проведенные режиссером поправки и сокращения картины, Вы все же решили закрыть производство картины, а также прекратить договор с режиссером Макаровым Н.В.

Нас по-прежнему беспокоит ситуация отстранения режиссера от работы даже после выполнения им условий по сокращению в требуемый Вами «прокатный» объем и положительной оценки студии. Мы по-прежнему настаиваем на том, что все творческие решения в процессе монтажа и озвучания должен принимать режиссер картины, который ее задумывал и снимал. Зная, что срок договора с режиссером истек 31 января с.г., считаем необходимым напомнить, что в случае возобновления Вами работ по фильму Вы обязаны возобновить договор с автором сценария и режиссером Макаровым (так как производство не закончено, а значит, режиссерский договор не теряет юридической силы). [...] Мы оставляем за собой право обратиться в профессиональные организации кино и телевидения, в кинопрессу с выражением беспокойства за судьбу этой картины и с целью обратить повышенное общественное внимание на прецедент в условиях процесса зарождения института кинопродюсерства в стране.

Председатель правления Союза кинематографистов СПб.
С.Д.Аранович

23 марта 1993 года

Генеральному директору ИЧП «Фалет»
Вагиной О.Ф.
В компанию «Блик коммюникейшн»

Уважаемые господа!

По имеющимся у меня сведениям, Вы ведете перемонтаж картины «Фрагменты жизни Серафима» без моего какого-либо участия в Москве. Мое обращение к Вам с надеждой на достижение договоренностей остались без ответа с Вашей стороны. Ввиду того что я являюсь автором сценария и режиссером-постановщиком этой картины, позвольте сообщить Вам, что по нормам действующего законодательства об авторском праве, предусматривающего порядок использования произведений другими лицами, дальнейшее использование моего материала без моего письменного согласия не допускается. Не допускается также внесение каких-либо изменений, дополнений, сокращений без моего письменного согласия. Мне дорога моя авторская работа (фильм). Уверен, что перемонтаж картины без моего участия внесет коренные изменения в художественный замысел и строй. Если согласований со мной не последует, то в ближайшее время я вынужден буду воспользоваться своими юридическими правами, т.к. не могу допустить разрушения художественного строя картины. Искренне сожалею, что между нами возникает именно такой уровень отношений.

Режиссер Николай Макаров

31 марта 1993 года

На пленум Союза кинематографистов России, Москва

Уважаемые коллеги!

Позвольте ознакомить Вас с текстом письма, направленного 15.03.93 от имени Итальянского общества авторов кино (АНАК) фирме «Блик Коммуникейшнз» — «Фалет».

«Нам стало известно о Вашей попытке исключить нашего коллегу Николая Макарова от заключительного этапа работы над его последним фильмом. Мы, как многие европейские киноведы, уже несколько лет знаем Макарова, его фильмы были отмечены и показаны на разных фе-

«Старец (фрагменты жизни Серафима)»

стивалях. Мы просим Вас прекратить любой вид запугивания по отношению к Н.Макарову, что противно основным принципам авторского права. В противном случае мы обязательно обратимся к Европейской федерации деятелей аудиовизуала для того, чтобы было возбуждено дело перед международным общественным мнением.

От имени Исполнительного комитета АНАК Франческо Мазелли, председатель АНАК»

Уважаемые коллеги!

Этим призываем присоединиться к делу и защитить авторское право коллеги Макарова.

Подписались: *Франческо Мазелли* от АНАК; *Норман Моццато,* режиссер; *Серджо Чеккини,* журналист, член правления Союза журналистов Италии; *Элена Анжелоне,* кинокритик; отец *Серджо Мерканцин,* «Центр Русса Экуменика»; *Паола Педиконе,* писатель; *Леонардо Палеари,* славист.

5 апреля 1993 года

Определение

Народный суд Петроградского района г. Санкт-Петербурга в лице народного судьи Олехнович Л.Ф., рассмотрев поступившее от гр. Макарова Н.В. исковое заявление о восстановлении нарушенных авторских прав и учитывая, что имеются основания для принятия мер по обеспечению иска, поскольку непринятие таковых может затруднить или сделать невозможным исполнение решения суда, руководствуясь ст. 133, 134 ГПК РСФСР, определил: Запретить киностудии «Ленфильм», ИЧП «Фалет» продолжать работу над фильмом «Фрагменты жизни Серафима» режиссера-постановщика Макарова Н.В. до окончания дела в суде.

9 апреля 1993 года

Директору киностудии «Ленфильм»
А.А.Голутве

Уважаемый Александр Алексеевич!

[...] СК классифицирует ситуацию отстранения продюсером автора сценария и режиссера Макарова Н.В. от работы над завершением к/к «Старец (Фрагменты жизни Серафима)», как произвол по отношению к режиссеру [...] В связи с этим, предлагаем принять необходимые меры к восстановлению прав Макарова Н.В. и к завершению им как режиссером картины в соответ-

«Старец (фрагменты жизни Серафима)»

ствии с его творческой концепцией [...] СК РФ готов вместе с киностудией «Ленфильм» ходатайствовать перед Кинокомитетом России (председатель Медведев А.Н.) о финансировании работ по завершению кинокартины.

Председатель Союза кинематографистов России
С.А.Соловьев

13 мая 1993 года

Из стенограммы заседания Художественного совета киностудии «Ленфильм» по рабочему варианту кинокартины «Фрагменты жизни Серафима»

Александр Голутва, *директор киностудии «Ленфильм».* Мы только что посмотрели рабочий вариант фильма. Автор сценария и режиссер — Николай Макаров. Как известно, у продюсерской компании возникли претензии, мы должны их выслушать и понять, почему их нельзя разрешить рабочим путем.

Д.Фунтов. Основные претензии следующие: [...] неправильная трактовка Серафима — образ скорее творческий, чем канонический, и не показано значение самого Серафима. Это что касается идейного содержания. А что касается замечаний чисто продюсерской группы, то мы считаем, что монтаж недостаточно профессионален, в таком виде фильм не является художественным, то есть условия договора режиссер не выполнил.

О.Вагина. [...] В результате в марте был расторгнут с ним договор, мы обратились с просьбой о прикреплении опытного монтажера Андриановой, которая в течение месяца перемонтировала всю картину. Если режиссер снимал фильм о Серафиме Саровском, то достиг только портретного сходства. Такой фильм не может быть о Серафиме Саровском, самом любимом святом... Режиссер не понимает, что такое монах.

А.Голутва. Сценарий сделан Николаем Макаровым. Вы взяли на себя ответственность, и мы взяли на себя ответственность... Я человек неверующий, но союз искусства и идеологии ни к чему хорошему не приводит. У нас всю жизнь были консультанты из обкома, из управления культуры, но мы не всегда к ним прислушивались, главными были художественные вопросы.

Константин Лопушанский, *кинорежиссер.* Я хочу сказать как председатель Христианской киноассоциации. Здесь проблема не только сегодняшнего дня. Помните реакцию на «Андрея Рублева»? Какие были нарекания? Но прошло время, и все это забылось, и призналось право Тарковского иметь свою точку зрения. Он выступает как художник. Иконописец должен соответствовать канонам, художник же должен ориентироваться и на каноническую жизнь святого, и на свое понимание жизни, искусства. Макаров не монах, он выступает как художник. Когда мне присуждали премию Православной церкви, половина комиссии была против. Я, как режиссер, могу сказать, что картина будет просто замечательная, она хорошо снята, хорошо смонтирована. Как это может быть делом рук монтажера? Это все равно что написать «Евгения Онегина», а потом просить машинистку внести изменения. Когда речь идет о серьезном произведении искусства, никому нельзя передоверять монтаж [...] И вести богословские споры здесь незачем, надо дать режиссеру довести его замысел до конца [...]

А.Голутва. [...] У нас подписан договор, где узаконено, что и автором сценария, и режиссером является Макаров. Дальше мы должны принимать фильм на двух пленках режиссера Макарова, иначе мы должны будем расторгнуть договор о совместном производстве. Иначе не будет фильма, не будет марки нашей студии. Останется только конфликт между индивидуально Макаровым и компанией «Блик». Вот результат бескомпромиссной борьбы...

Владимир Бортко, *кинорежиссер.* Что касается меня, то я шел смотреть какую-то совершенно непристойную картину, а увидел интереснейший фильм. [...] Режиссер выбрал стилистику, которую я принимаю. Поэтому я бы советовал фирме продолжить работу на этом пути. Поверьте, отказавшись, вы потеряете больше, чем проиграете. Мой совет: продолжать немедленно, и вы сможете получить очень пристойную вещь...

Л.Аркус. Я здесь единственный критик, но тем не менее выступаю от имени трех критиков, сотрудников журнала «Искусство кино»: Т.Иенсен, Л.Карахана и П.Шепотинника. (*Зачитывает положительную рецензию на фильм.*) Я не могу сказать, что это мое кино, но, как нам завещал

Александр Сергеевич, каждое произведение надо судить по тем законам, которые автор над собою признал. А здесь, как я уже говорила, есть открытие. И надо дать режиссеру закончить картину в выбранной им стилистике, иначе мы ничего хорошего не получим.

Семен Аранович, *председатель правления СК СПб.* [...] Мы занимаемся этой картиной с января. И я, и Сокуров смотрели ее и считаем, что многое надо сокращать, многое идет от характера режиссера. Но уверяю вас, что все сидящие здесь режиссеры — тоже не подарок [...] Я согласен с Лопушанским, что надо дать режиссеру довести дело до конца. Вы, дорогие продюсеры, очень обеспокоены, это понятно, но вы делаете оскорбительные вещи: отбираете материал, сажаете девушку-монтажера. Это унизительно для режиссера.

О.Вагина. У меня три миллиона убытков!

С.Аранович. Если вы и в будущем хотите снимать кино, вы поймете, что это дело непростое, и вы должны брать на себя определенный статус отношений, но нельзя же все время дергать режиссера.

О.Вагина. На сегодняшний день вложено уже двадцать пять миллионов. Мы уже два месяца говорим о компромиссе. Мы должны выяснить главное обстоятельство. Я вложила деньги вместе с «Ленфильмом», но до сих пор не могу понять позицию самого «Ленфильма»: он считает, что это гениальное кино, которое мы можем продать?

А.Голутва. Вы же слышали, все дали оценку. Сказать, что это будет коммерческое кино, нельзя — нет, не будет. Но говорить, что это не кино, что режиссер непрофессионал, нельзя. То, что фильм можно усовершенствовать, улучшить — бесспорно. Режиссер и сам этого хочет. Поэтому лучший путь — путь компромисса. Мы можем помешать вам сделать другое кино, но если вы хотите закрыть фильм, тут мы бессильны. Наша позиция следующая: вы даете в письменном виде замечания по картине. Мы привлекаем режиссера Лопушанского и с ним редактора Коновальчука. Дорабатываем, режиссер продолжает работу, а вы, по договору, финансируете. Макаров делает картину на двух пленках, потом мы собираемся и принимаем ее.

О.Вагина. Я считаю этот вариант возможным, если «Ленфильм» погасит все убытки по суду и за три месяца простоя — свыше трех миллионов. Если он заберет свое заявление из суда и заявит, что все убытки берет на себя, мы согласны. Но если убытки лягут на меня, да еще десять миллионов на окончание фильма [...] (*Вопрос: «А кто виноват в убытках?» Ответ: «Режиссер!»*)

Д.Фунтов. Мы ранее договорились с Макаровым, что есть два варианта: прокатный и авторский, который он снимает уже без нашего обеспечения.

Н.Макаров. Нет. Я вчера говорил о другом... Я иду на компромисс. Я доделываю картину. Вы, Дмитрий, выиграете и деньги, и престиж. Уже картину просили фестивали. Фильм сдается, и если вас не устраивает, мы делаем прокатный вариант, какой вы хотите.

С.Аранович. Может быть, это и выход...

А.Голутва. Так кончались варианты с зарубежными фильмами у Бортко или Михалкова.

Д.Фунтов. Здесь есть альтернатива: если закрыть картину, мы потеряем двадцать-тридцать миллионов. Но не будет новых убытков.

С.Аранович. Вы потеряете больше, чем если дадите еще десять миллионов и потом получите прибыль и вернете свое.

О.Вагина, Д.Фунтов. Нет.

С.Аранович. А на ваш вариант у вас есть деньги?

Д.Фунтов. Найдем.

А.Голутва. Мы сейчас дошли до той степени компромисса, когда режиссер согласен на вариант двух фильмов...

Д.Фунтов. Я считаю, что вполне позволительно два варианта запустить параллельно, взяв на себя обязательства не препятствовать друг другу.

Н.Макаров. Это значит: «Иди, гуляй, Вася!»

О.Вагина. Если мы делаем свой вариант, то Коля ищет деньги для окончания сам.

Д.Фунтов. Нельзя экспериментировать за чужой счет.

А.Голутва. Тогда давайте говорить, как юридические лица.

О.Вагина. Я здесь категорически отказываюсь говорить. Только тет-а-тет. С 5 апреля картина уже остановлена, но в суде должны еще решить вопрос... У нас есть апелляция, у нас есть все.

А.Голутва. Если вы сейчас не представите конкретные замечания вашего монтажа, я, как юридическое лицо, буду считать, что вы саботируете. Если у вас есть замечания по картине, сформулируйте их.

О.Вагина. Я должна решить этот вопрос. Я сейчас не могу.

Д.Фунтов. Посадим группу, которая подготовит несколько вариантов соглашения, и эта группа представит соображения и продюсерской группе и Худсовету. Скажите, кто будет от вас в этой группе, и мы решим.

О.Вагина. Для меня режиссер Макаров не существует.

9 июля 1993 года

Председателю Союза кинематографистов России
С.А.Соловьеву

Рассмотрев обращение кинорежиссера Макарова Н.В. и представленные им документы в отношении конфликтной ситуации, возникшей в процессе работы над фильмом «Старец (Фрагменты жизни Серафима)», считаю необходимым сообщить следующее: [...] Все вышеизложенное позволяет говорить о несоблюдении и нарушении обязательств ИЧП «Фалет», вытекающих из условий договора № 2 (с режиссером) и № 43 (о совместном производстве). В связи с чем, в соответствии с п.9.1. договора № 43, киностудия «Ленфильм» может самостоятельно завершить работу над фильмом и потребовать от ИЧП «Фалет» возместить все фактически понесенные затраты. ИЧП «Фалет» обязано предоставить Макарову Н.В. возможность завершить работы и в соответствии с п.17 договора № 2 выплатить ему все оговоренные суммы вплоть до окончания работы над фильмом.

Председатель Комитета Российской Федерации по кинематографии (Роскомкино) А.Н.Медведев

22 июля 1993 года

Генеральному директору ИЧП «Фалет»
Вагиной О.Ф.

Уважаемая Ольга Федоровна! Согласно заключенному между нами договору № 43 о совместном производстве фильма «Фрагменты жизни Серафима» срок окончания работ установлен 31.01.93 года.

С нашей стороны все обязательства по договору выполнены. Однако Вами единоличным решением производство фильма в феврале 1993 года приостановлено из-за конфликта с режиссером Макаровым. К сожалению, нашим договором не предусмотрено отстранение и назначение другого режиссера. Нам поступили письма в поддержку режиссера Макарова и фильма — от Комитета по кинематографии России, Союза кинематографистов России и Санкт-Петербурга, итальянского Общества авторов кино АНАК, и т.д. Все вышеизложенное обязывает нас провести совместные переговоры и найти разумный компромисс в сложившейся ситуации. Кроме того; студия несет убытки, которые мы лишены возможности вернуть до настоящего времени и тем более получить прибыль от проката фильма.

Поэтому, еще раз предлагаем провести совместные переговоры. Если до 1 сентября 1993 года наше предложение останется снова без ответа, мы будем считать, что договор о совместной деятельности расторгнут и созданный совместно материал мы можем использовать по своему усмотрению.

Директор киностудии «Ленфильм» А.А.Голутва

P.S. На сегодняшний день картина по-прежнему заморожена. Весь позитив находится в Компании. Негатив лежит на «Ленфильме». Продюсер Вагина пытается доказать, что Макаров не автор сценария, а плагиатор. Режиссер Макаров ищет продюсера на следующую картину, которая будет называться «Иисусова молитва».

Изредка они встречаются в суде...

Материалы для публикации подготовил Е.Петровский

Н. ЗОРКАЯ

Шарль Пате и его империя

В сердце старого Парижа, на старинной улице Бобур, в вестибюле всемирно известного Центра Жоржа Помпиду, вечно окруженного разноязычной толпой, всяк сюда входящий видит перед собою огромный золотой глобус и рядом фигуру петуха с залихватски поднятой головой. Этот задорный «Кок», знаменитый галльский петух — эмблема, символ и талисман «Братьев Пате», одной из первых французских кинокомпаний, а по сути — целой «империи Пате». Здесь нет преувеличения: основанная 30 сентября 1896 года, через несколько месяцев после исторического сеанса «кинематографа Люмьер» в «Гран кафе», фирма, скромно начав свою деятельность в парижском предместье Венсен, за кратчайший срок сумела стать всесильным и всемирным монополистом, захватить для продажи своей продукции (а это было все: съемочные и проекционные аппараты, машины, пленка, фильмы) территорию от Сингапура до Буэнос-Айреса, от Токио до Нью-Йорка. По сути дела, именно «Братья Пате», подхватив изобретение Люмьеров (то ли научное средство, как казалось на самых ранних демонстрациях на ученых конгрессах, то ли аттракцион «ожившей фотографии», который быстро надоест публике), смогли внедрить кинематограф в быт и нравы, в культурную жизнь нового столетия, превратить его в любимейшее зрелище человечества. Под знаком Пате, под легким крылом (или — с легкого крыла?) Петуха начнется XX век.

Петух и золотой глобус приглашают на уникальную выставку, беспримерную даже для славящегося своими экспозициями (в том числе кинематографическими) Центра Помпиду. Действительно, это не просто экспозиция, а целый «мир Пате», маршрут по «первой империи кино», ее истории и предыстории, ее трудам и дням, ее взлетам, судьбам и образам ее героев и ее «звезд». Две тысячи квадратных метров этого Форума, разместившегося на двух этажах и в двадцати двух залах, буквально забиты, перенасыщены удивительными экспонатами — нет, лучше сказать — свидетельствами бурной вековой истории Дома Пате, который существует и сегодня как «Пате-Телевизион». Хронология охватывает, таким образом, 1896 — 1994 годы. «Сто лет кинематографа под знаком Петуха» — так называлась трехполосная статья газеты «Монд», посвященная открытию выставки 25 октября 1994 года.

Шарль Пате

Чего только здесь не увидишь, куда, в какой глазок, не заглянешь, какую ручку не покрутишь!

Трогательно-наивные волшебные фонари-предшественники с раскрашенными от руки панорамами парижских улиц и рукодельный проектор 1912 года с колесиками, с перфо-

«Галльский петушок» — торговая марка фирмы Пате

Афиша фирмы Пате

рированной лентой наружу и в деревянном футляре наподобие швейной машинки.

Целая семья красавцев фонографов в инкрустированных кожаных ящиках с яркими раструбами-колокольчиками, красными, зелеными, перламутровыми, — кстати, название модернизированного фонографа — «патефон» — вошло в русский язык именно от изделия фирмы Пате.

Патенты на технические первооткрытия, выданные на разных широтах мира, в том числе и Российским Императорским Домом (естественно, на русском), и верховными властями Японии (в иероглифах), — все подлинники, копий устроители не признают.

Витрины бесценных архивных документов: контракты, дневники, конторские книги, чертежи, фотографии тех улиц и пейзажей, которых давно уже нет и которые некогда служили местом фабрик «Бр. Пате» в Венсене, в Монтрёй, в Жуанвиле; переписка Макса Линдера, пожалуй, самой яркой из артистических «звезд» Пате; рядом Андре Дид — Глупышкин, Пренс-Ригаден и несравненная Мистингет. Одна беда: всего так много и все так увлекательно, что не оторвешься, а Форум уготовил посетителю манки, ловушки, сюрпризы буквально на каждом шагу.

Вот реконструированный с улыбкой и точностью салон французского буржуа начала века: болотного цвета бархатная обивка, люстра с бисерными висюльками, плюшевая скатерть и тут же новинка: любимец всей эпохи «Пате-Беби», «кино у себя», домашний экранчик, чуть побольше сегодняшнего «Самсунга» и его предтеча, сочиненный на заре столетия инженерами «Пате». А на экране плывут мутные кадры: какие-то свадьбы, вуали, флёрдоранж, фраки, парижские улицы, мощенные брусчаткой, авто в рисунке карет и фиакров — прустовское «утраченное время».

Очаровывают — их много, разных — проекции, то есть непосредственные, в прямом контакте со зрителем, результаты огромной и многообразной работы Дома Пате на протяжении века, овеществленной в документах. Захватывает их динамика, нежный треск и пощелкивание камеры, бегущая, стрекочущая лента. Здесь, на территории «империи», функционируют, точь-в-точь как во время оно, два кинозала театров «Пате»: немой и звуковой. Посетители сидят в мягких креслах, смотрят программу из французских класси-

ческих шедевров 20-х, любуются звонкими рекламными роликами фильмов 50-х.

Специальная зала «эротических фильмов гривуазного характера», как сообщается на большом панно с изображением пухлых красоток и с предупреждением, что детям вход воспрещен. Любопытствующие великовозрастные посетители охотно припадают к глазкам в панно, спеша вкусить запретный плод (тут всегда очереди), и быстро отходят с улыбкой: о, как продвинулось вперед человечество в жанрах эротики и порно по сравнению с этими умилительными картинками, где купальщиц в панталонах с оборками плохой апаш бьет по мягкому месту!

Специальная экспозиционная «единица» — первый французский говорящий фильм «Три маски» режиссера Андре Югона — изображение на мониторе и полностью фонограмма, записанная в 1929 году.

Нечто редкостное: стереоскоп, с помощью которого можно увидеть «рабочие моменты» съемок великого фильма «Дети райка», — этому шедевру производства Пате тоже отдан целый зал. В стереоскоп можно разглядеть и входящую в кадр незабываемую Арлетти — Гаранс, и молодого Пьера Брассёра, и Жан-Луи Барро в его белом балахоне — великий «экип», группа Марселя Карне в «стереообъеме» и с красноватой подсветкой.

Зал «Гепарда» (в нашем прокате — ошибочно — «Леопард») Лукино Висконти, оказывается, как и «Сладкая жизнь» Феллини, — копродукции Италии с Пате. На манекенах — фрак Берта Ланкастера, военный мундир Алена Делона, бальное платье Клаудии Кардинале — священные раритеты киностудий, «антиквариат» нашего столетия.

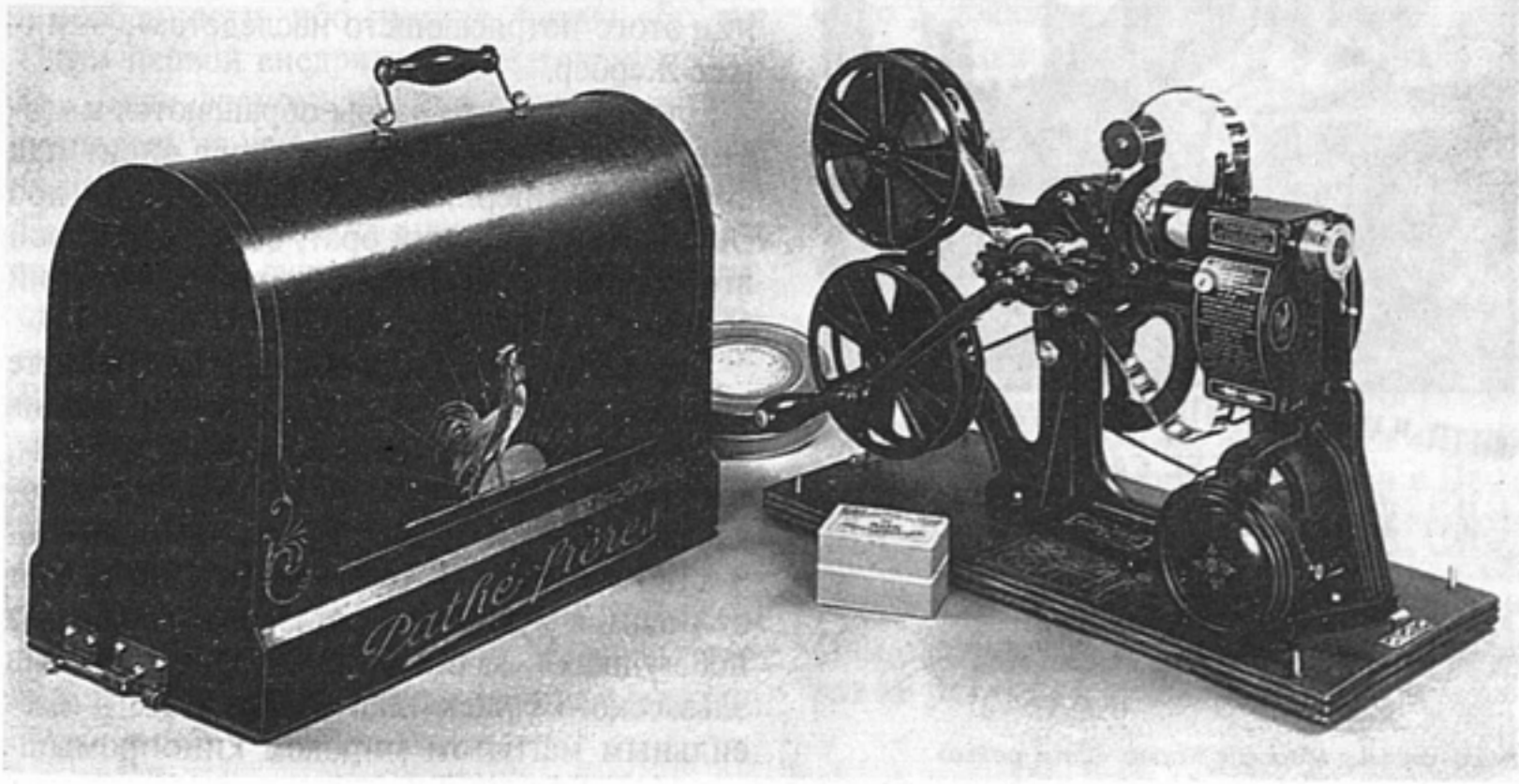
Но, пожалуй, самое увлекательное из всех проекций — это зал «Пате-Журнала».

Первый в мире регулярный еженедельный экранный журнал новостей, хроникальный киноальманах, он охватывал своими сюжетами весь мир и весь мир обслуживал в течение десятилетий, утвердив тот тип экранных новостей, который, будучи найден на заре века, практически не изменился и по сей день, даже на телевидении.

Семь экранов зала работают одновременно, бегут ленты разных десятилетий — с 1900 по 1975 год. Уникальные, незнакомые даже нам кадры Октября, «Лениниана», гитлеровские парады, авиакатастрофы, дворцовые церемонии, войны, празднества. Оторваться невозможно. Это не просто «продукция фирмы Пате», это бег нашего трагического века, его титаны, его пигмеи, его великие и позорные даты — «запечатленное время».

Однако даже предпринятая выше попытка перечислить все экспонаты никак не может дать представления обо всех собранных сокровищах — три тысячи одних лишь архивных бумаг! За всем этим стоит поистине вдохновенный труд команды, которую возглавил автор экспозиции Жак Жербер — журналист, писатель, имеющий опыт киновыставок (сре-

Проекционный аппарат фирмы Пате



Афиша фильма «Мара»

Афиша фильма Марселя Карне «Дети райка»

ди прочих — и посвященная грузинскому кино). Мне посчастливилось наблюдать рождение «Империи», превращение «стройки» или «коробки» в это пространство чудес, постоянно восхищаясь высоким профессионализмом маленького коллектива. Каждый — и правая рука «комиссара», как именуют эту должность, Сильви Пра из кинодепартамента Центра, возглавляемого видным историком кино Жан-Лу Пассеком, и Эрик, который стеклит и кантует афиши, — мастер своего дела и самоотверженный энтузиаст. Мы ошибаемся, считая, что только мы одни способны бескорыстно вкалывать. Французы так же не спят ночами, не имеют ни минуты перекусить и даже (это грело сердце!) многое, совсем как мы, делают в последнюю минуту. На сей раз Центр превзошел себя и все, что бывало в подобном жанре. Впрочем, жанр этот многослоен. Он и научное исследование, и зрелище, и развлечение. Каждый найдет нечто свое: историк кино — натиск нового материала, обыватель — память о бабушкином граммофоне, юноша — ностальгический образ ушедшей, не прожитой им жизни. Вот почему, наверное, ежедневно, четыре с лишним месяца, 1200 и более туристов из Парижа и всей Франции пересекали границу «империи Пате».

Однако за витринами и стендами еще остаются несметные богатства. «Эти две тысячи квадратных метров памяти ничто. Они дают возможность лишь бегло взглянуть на невероятную машину. Также и два года, которые понадобились, чтобы подготовить манифестацию, — лишь первая веха в обновлении этого потрясающего наследства», — пишет Жербер.

Естественно, что взоры обращаются к «завещателю», к тому, чей портрет висит над входом в «империю», — к Шарлю Пате, ибо Эмиль Пате, старший брат, остался фигурой второго ранга, предпринимательский гений вселился в младшего.

Перед нами одна из легендарных и вместе классических биографий, которыми счастлив и горд капитализм: вот уж «кто был ничем, тот станет всем», если... Если работать не покладая рук, если судьба милостива и еще множество «если» — и тогда чистильщик сапог становится мультимиллионером, мальчик на побегушках — великим антрепренером, а сын эльзасского колбасника Шарль Пате — всесильным магнатом мировой кинопромыш-

ленности. В 1894-м молодой Шарль с супругой начали демонстрировать фонограф Эдисона на ярмарке в Венсене. Через два года было учреждено общество «Братья Пате», еще через два, в 1898-м, началось строительство венсенских заводов кино. Шарль Пате умер в самом конце 1957-го в девяносто четыре года, — его марка украшала и «Детей райка», и «Молчание — золото», и «Фанфан-Тюльпан», а слово «Пате» едва ли не стало синонимом слова «кино».

Олицетворение предпринимательства, поэт прибыли, но и искусства светописи, в которое был влюблен, человек риска и счетовод, скаред и широкая натура, он познал взлеты и падения, прожил жизнь, полную отчаянной конкурентной борьбы и всего, что с ней связано. В советское время и мы, отечественные историки кино, и западные коллеги марксистского толка поносили Пате на чем свет стоит как «эксплуататора» и «монополиста». Было бы глупо сегодня, в нашей эйфории «перехода к рынку» и помешательстве на бизнесе, впасть в другую крайность и сделать из Шарля Пате благородного просветителя и интеллектуала. Нет, он был сыном своего времени и своего класса. Это он «съел» гения Жоржа Мельеса, одиночку и «мелкого частника», это на его счету наверняка и загубленные инженерные таланты, и вышвырнутые из цехов рабочие, и иные прелести капитализма. Однако сегодня все яснее проступает огромная и безусловная — вековая — культурная миссия Дома Пате, его заслуги перед мировым кинематографом.

Перед русским — в частности и, может быть, в особенности, ибо именно фирма «Братья Пате» первой внедряла кинематограф в России. Если французская экспансия в Америку пришлась на время, когда там уже существовало и «Большое ограбление поезда» Эдвина Портера, и первые комические, то в России кино еще и не существовало. Первые агенты, операторы, служащие Пате уже в 1900-м обосновались в Москве, колесили с камерами по России. Пате осуществлял у нас свою идею «интегрального кино», то есть производства, обеспечивающего кинематографический процесс от начала — аппарата и пленки — до конца, включая прокат и даже прессу. Отделение «Братьев Пате» в Москве имело свою контору, магазин на Тверской, 36, завод грампластинок на Бахметьевской улице и роскошную, оборудованную по последнему слову техники кинофабрику для съемок — она находилась на Петербургском шоссе, близ Александровского вокзала. С 1900 по 1914 год фирма Пате выпустила более 300 игровых, видовых и научных лент и бессчетное количество хроникальных сюжетов «Пате-Журнала». Пусть здесь было много липы и развесистой клюквы — тем больше стимула к созданию своего национального кинематографа было у русских пионеров-первопроходцев. У Пате проходили начальную и среднюю школу ремесла зачинатели русского экрана: основоположники отечественного кинопроизводства Александр Ханжонков и Иосиф Ермольев, режиссер Евгений Бауэр, документалисты, операторы, техники.

На афише Макс Линдер. Примерно 1911 год

Взаимоотношения Пате и новорожденного русского кино — особая и увлекательная тема, еще не прочитанная свежими глазами. Пока же могу сказать, что время «Братьев Пате» в России было представлено в Центре Жоржа Помпиду тридцатью великолепными афишами, броскими киноревю из коллекции Государственной библиотеки, а также и нашим горячим сочувствием. К счастью, на этот раз не ударили в грязь лицом.

Феллини и продюсеры

— Когда ты был мальчишкой и жил еще в Римини, приходило ли тебе в голову, что такое продюсер? Или для тебя такой фигуры вовсе не существовало?

— Как и большинство зрителей, я не думал не только о продюсере: для меня не существовали даже режиссер и сценарист. Я полагал, как и сейчас многие полагают, будто кино делают сами актеры, только они. Вообще кино к людям моего поколения пришло позже. Мне кажется, что с театром я познакомился значительно раньше, а еще раньше — с цирком. Это были формы зрелища, организация которых и номера не вызывали никаких сомнений: все, что ты видел, делали сами акробаты, клоуны, иллюзионисты, жонглеры. Представление, будто каждый выступающий — сам же и творец своего номера, и ответственный за его исполнение, распространялось и на кино. Ведь все думали, что каждый спектакль, комедия и вообще все, что происходило на подмостках, — это порождение воли и таланта самих выступавших.

— Когда у тебя появилось ощущение или реальное представление о том, что продюсер все-таки существует?

— Очевидно, я где-то прочитал «Производство Метро-Голдвин-Майер» и решил, что продюсер — это лев или величественная женщина с заставки «Коламбия Пикчерз».

Представление о продюсере как о человеке, вкладывающем свои деньги или организующем зрелище, возникло у меня много позже, уже в Риме, когда мне самому пришлось заниматься кино. Я еще работал в «Марке Аврелии»[1], а Стено[2] уже начал интересоваться кино, был помощником режиссера у Маттоли[3], так что образ режиссера уже начал складываться в моем воображении... Фрэнк Капра, Джон Форд, Блазетти, Камерини, Дженина, Тренкер... — вот первые имена, которые навели меня на мысль, что должен же кто-то организовать и руководить тем, что люди смотрят потом. Но личности продюсера для меня еще не существовало.

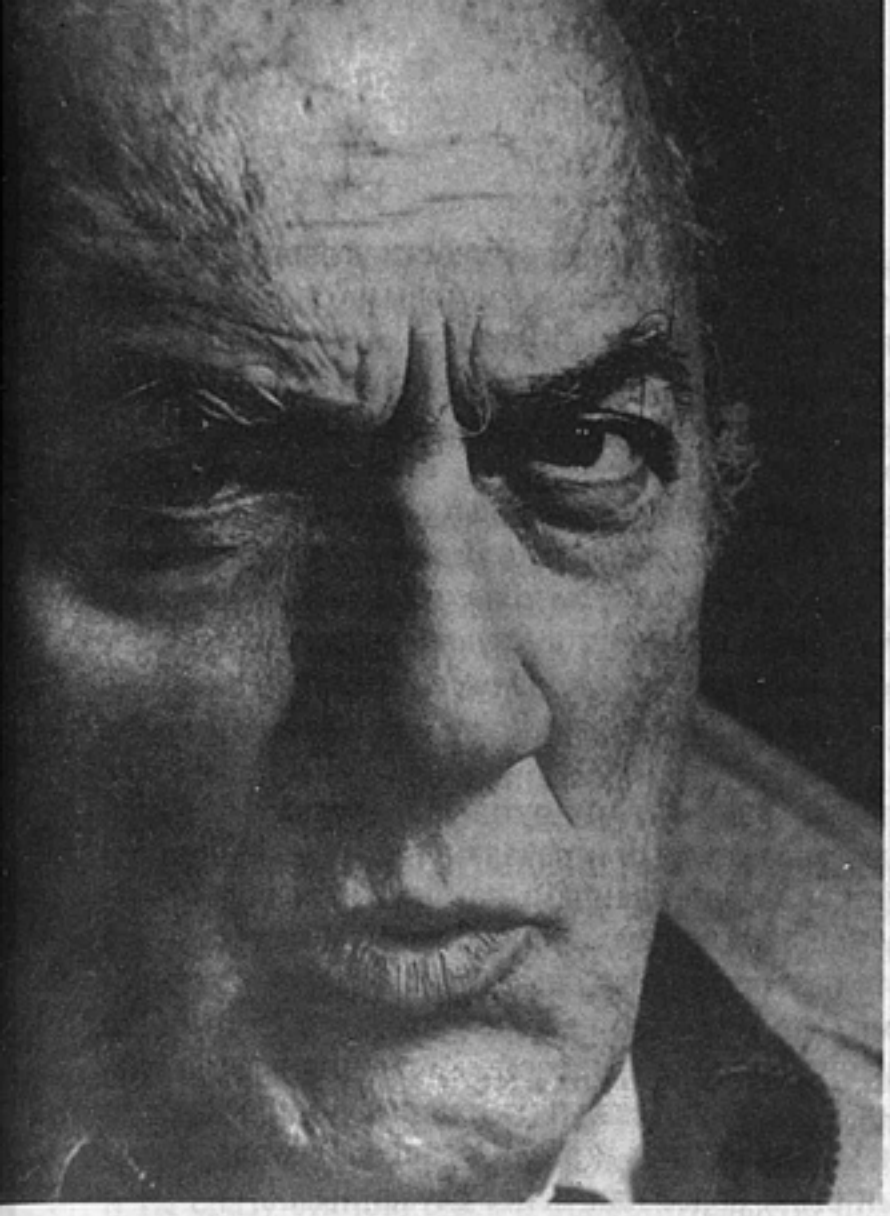
С первым продюсером, с которым мне пришлось иметь дело, я познакомился через Стено. Однажды Стено принес в редакцию «Марка Аврелия» толстый сценарий и заявил, что Маттоли с разрешения продюсера просит всех работников редакции прочитать его: ему надо было убедиться, что мы можем сотрудничать с ним, придумывая всякие там гэги. (Слово «гэг» ему пришлось нам объяснить.) Короче говоря, мы должны были прочитать сценарий, и там, где это представлялось нам уместным, добавлять какую-нибудь остроту или смешную сценку. Платили за это очень хорошо, мы к такому не привыкли и впервые поняли, что кино может принести много денег. Вот тогда-то мы со Стено и Маттоли познакомились с этим самым Либорио Капитани, который был к тому же владельцем небольшой студии на виа дельи Авиньонези, где Росселлини снимал «Рим — открытый город»... Человек этот смахивал на деревенского жителя, но в действительности был строителем и, кажется, сам приспособил помещение под студию.

Смешливый — вероятно, он считал, что в редакции «Марка Аврелия» обязательно нужно смеяться, — то и дело пожимавший всем руки, в сдвинутой на затылок шляпе и расстегнутом жилете, он все же чувствовал себя не в своей тарелке, хотя и излучал нагловатую уверенность, которую обычно придают людям деньги. Тогда я получил свой первый гонорар от продюсера, и он значительно превосходил гонорары, которые я получал за сценки для радио или сотрудничая в газете «Ресто дель Карлино» и в «Марке Аврелии»... И все же этот человек оставался для меня чужаком, вероятно, потому, что было неясно, чем он все-таки занимается, пока я, наконец, не сообразил, что он — своеобразный импресарио, человек, вкладывающий деньги, нечто среднее между театральным антрепренером и владельцем кинотеатра, которого, впрочем, у него не было. К тому же в моем созна-

---

Фрагменты книги Риты Чирио «Ремесло режиссера. Интервью с Федерико Феллини». Издательство «Гарцанти», Милан, 1994.

[1] «Марк Аврелий» — юмористический журнал, в котором Феллини начал работать в 1938 году.
[2] Стено (1917 — 1988) — итальянский сценарист и режиссер.
[3] Марио Маттоли (1898 — 1980) — театральный режиссер. С 1934 года работал в кино.



Федерико Феллини

нии образ продюсера ассоциировался еще и с хозяином, продающим билеты. Подобных типов я уже знал, взять хотя бы того же владельца табачных лавок... Звали его Маненти, и я написал для него несколько сценариев. Был такой режиссер — Дженнаро Ригелли, симпатичнейший неаполитанец с моноклем, который он носил с изящной небрежностью. И еще он выделялся падающей на лоб прядью седых волос, жилетом из шотландки с золотыми пуговицами, гетрами и тростью. Как-то Пинелли[4] и я заключили контракт с Маненти, и Ригелли, живший в гостинице за кинотеатром «Квирино», решил, что мы с Пинелли должны работать у него в номере, где была крошечная кухонька с плиткой и маленькая гостиная. Мы приходили туда утром и должны были трудиться с десяти до двенадцати. Часто, когда наступало время обеда, Ригелли говорил: «Зачем идти в ресторан? Я сам приготовлю вам спагетти...» Вместо фартука он повязывал поверх элегантнейшего костюма полотенце и принимался колдовать над кастрюльками с кипящей водой и макаронами. Примерно через полтора месяца, на протяжении которых он почти ежедневно потчевал нас этими своими спагетти, дверь в номер без стука распахнулась и, отчаянно ругаясь, вошел Маненти. «Сукины дети! Уже два месяца я только и делаю, что выписываю вам чек за чеком!» Ригелли очень аристократично выронил монокль и сказал: «Дорогой Маненти, присаживайтесь к столу. Я приготовил для наших замечательных писателей такие спагетти...» Но Маненти не успокаивался, вены на шее у него вздулись, ему было так душно, что он даже окно открыл. Ригелли же, снимая свой передничек-полотенце, пытался его успокоить: «Вы правы, вы совершенно правы!», а тот пыхтел у окна, как кузнечный мех. Я тоже попытался было его успокоить, но наш здоровенный толстый дядька направился к двери и с порога пригрозил: «Ну все, хватит, я прикрываю эту лавочку. Пока не дадите мне сценарий, не получите ни лиры!» Потом он обратился к Пинелли, выглядевшему в его глазах самым серьезным из нас: «Даю вам еще одну неделю, а потом — все, потом — конец. Никаких больше фильмов! Никаких!» — и, ругаясь почем зря, удалился по коридору.

— *И чем же кончилось дело? Вам пришлось есть переваренные спагетти?*

— Нет, Ригелли не очень расстроился. Он был из неаполитанцев, которые не снисходят до глупых скандалов. Мы поели в ресторанчике неподалеку от «Квирино».

Этот же Маненти стал героем еще одного забавного эпизода, когда мы писали для него сценарий вместе с Дзаваттини, очень занятым в то время другой работой. Мы с Дзаваттини «поделили» сцены, чтобы потом вручить Маненти первую серию фильма. Сам ритуал вручения был необыкновенно важен, ведь только тогда нам выдавали первую часть гонорара, хотя еще более прекрасным был момент получения аванса, который ты брал, ничего еще не сделав. У меня до сих пор звучит в ушах легкое похрустывание листка, отрываемого от чековой книжки. Затем следовала пауза, которую выдерживали продюсеры, прежде чем поставить свою подпись, как бы свершая некое священнодействие. Да это и впрямь был момент, исполненный религиозного трепета... Дзаваттини должен был написать свою часть, но старался как можно больше работы спихнуть на меня. Главным образом он осуществлял руководство, давая мне советы с высоты своего опыта. Но вот наступил день, когда мы должны были явиться к Маненти и вручить ему сценарий — ту самую первую серию. Мне еще предстояло сходить в машинописное бюро — знаменитое машинописное бюро «Коша», где перепечатывались все сценарии, да только у нашей серии не было финала. Его должен был написать Дзаваттини, но из-за занятости не успел, а я, честно признаюсь, не знал, как завершить серию. Дзаваттини мне и подскажи: «Она, несколько напряженная, стоит в дверях, он входит и говорит: «Трам, бам, барам... барабам... трам, бам...» А потом, рассердившись, добавляет: «Пам... Парапарапа...» Я отправился в машинописное бюро и на глазах у изумленных машинисток все это изобразил

---

[4] Туллио Пинелли (род. 1908) — известный сценарист и комедиограф.

в тексте. Мне успели переплести работу еще до полудня, чтобы мы могли соблюсти уговор с Маненти... Надо сказать, что Дзаваттини сам любил читать сценарии вслух своим громовым голосом. Когда дело дошло до последнего абзаца: «Она... стоит в дверях и... трам, бам, барабам...», — сидящий по другую сторону стола Маненти бросил на Дзаваттини взгляд, исполненный укора и ненависти. Дзаваттини пустился на импровизацию, придумал какую-то техническую ошибку. Конечно, мы не получили вожделенного чека, что страшно обидело Дзаваттини.

— Но хватит о продюсерах, еще действительно не знавших, что такое мир кино. Ты никогда не рассматривал продюсера как некую священную фигуру? В конце концов продюсер — человек, позволяющий тебе начать работу, человек, без которого ты, желающий снимать кино, обойтись не можешь, тогда как, скажем, художнику для этого достаточно выйти из дома и купить холст и краски, а писателю — иметь немного бумаги, ручку и пишущую машинку: такие капиталовложения они могут сделать и сами. В кино же продюсер для режиссера нечто среднее между отцом родным и Господом Богом. Это он дает тебе возможность творить.

— Должен тебе сказать, что за всю свою карьеру такой «святости» я почти не встречал. При всей моей доброй воле мне ни разу не удалось найти продюсера, который отвечал бы этому своему предназначению: не видел я в них просвещенных заказчиков. Единственным, пожалуй, продюсером, в известной мере приближающимся к такому архетипу мецената или заказчика божьей милостью, был для меня лишь старый Анджело Риццоли. Он был не только богатейшим издателем, этаким сироткой, сумевшим сколотить состояние собственными руками, что уже само по себе позволяло считать его человеком, играющим определенную роль в твоей жизни, человеком, способным решить все проблемы и готовым убрать с твоего пути всякие препятствия... С ним я сделал пять или шесть фильмов: это был долгий период, когда мои усилия поддерживались, поощрялись и реализовались благодаря участию Риццоли. Все остальные встречи с продюсерами были более или менее случайными.

— Как складываются отношения с продюсером до, во время и после создания фильма?

— На протяжении почти всех пятидесяти лет моей работы в кино повторялась одна и та же ситуация, ставшая, можно сказать, неизменной интродукцией к реализации фильма. Я не снял ни одного фильма с начала и до конца с продюсером, с которым подписывал первый контракт. Такого никогда не бывало. Подписываешь контракт с продюсером «Х», который потом, в силу различных обстоятельств, уступает контракт другому продюсеру, при этом, естественно, кое-что зарабатывая. Были фильмы — например, «Сладкая жизнь», — во время работы над которыми мне пришлось сменить не меньше одиннадцати продюсеров, пока, наконец, не объявился Анджелино Риццоли. К тому моменту, когда я набрел на Риццоли, все предыдущие передачи из рук в руки — далеко небескорыстные — повисли на фильме в виде основательной прибавки в цене. Со мной такое случалось почти всегда — либо из-за моего нетерпения, либо из-за внезапного выяснения отношений между мной и продюсером, либо из-за стимулирующей меня тяги к атмосфере переезда, наводнения, выселения. «Сладкая жизнь» в этом смысле стала, пожалуй, наиболее показательной...

— Значит, у тебя была выгодная позиция для наблюдения за тогдашними продюсерами. Кто был у тебя еще кроме владельца табачных магазинов и старшего мастера?

— Коламоничи и Кольяти — владельцы Театра четырех фонтанов. Но и эти тоже кроме кино занимались еще какими-то другими видами деятельности. Первым моим настоящим продюсером, напоминавшим американцев, был Пеппино Амато, легендарный продюсер итальянского кино, славившийся и своим лексиконом, и своей манерой одеваться. Это он привел меня к Риццоли со «Сладкой жизнью» и, представляя, выдал за полчаса без всякой натуги не меньше тридцати острот... Помню, что в «Сладкой жизни» вместо Аниты Экберг ему во что бы то ни стало нужна была его приятельница Линда Дарнелл, которой он обещал роль в моем фильме, и поэтому прежний контракт подписывать не пожелал. Помнится, дело было летом, Пеппино Амато в своем белом льняном костюме с голубым галстуком принимал меня и адвоката в своем офисе. Мы просидели уже два часа — он весь в белом, перед стоящим на столе вентилятором. Наконец я, убедившись, что он упорно не желает принять нужный нам пункт, встал и сказал: «Всё! Ничего не получится!» А он ответил: «Да я скорее отравлюсь прямо здесь, у вас на глазах, чем подпишу этот контракт» — и, схватив чернильницу, в уверенности, что она пуста, поднес ее к губам и... вылил все фиолетовые чернила на свой белый костюм. Мы вместе с адвокатом кинулись прикладывать к нему промокашки, а он отбрыкивался и кричал: «Дайте мне умереть! Хочу умереть! Оставьте меня в покое! Не промокайте!»

— Тебе никогда не приходило в голову сделать о нем фильм? Как он выглядел?

— Это был очень элегантный господин, красавец, снявшийся в фильме «Моя любовь бессмертна». Классический итальянец, хоть экспортируй его в Америку, где он мог бы стать и главарем банды, и директором большого отеля. А может, продюсером... Именно Амато уговорил Риццоли взяться за «Сладкую жизнь».

— Если бы тебе пришлось назвать продюсера, который навсегда останется в твоей памяти, ты вспомнил бы именно о нем?

— Да, еще и потому, что с ним я сделал десятка два фильмов для Фабрици. Он всячески обхаживал меня после «Дороги». При встрече он брал меня под руку и старался затащить в свой офис на виа Систина и уговорить подписать какой-нибудь контракт. Впрочем, я как-то проработал у него года два на твердой зарплате...

— Вероятно, у продюсеров есть свои эстетические критерии, или, по крайней мере, они думают, что знают вкусы публики...

— Верно. Что бы они ни говорили, все их речи сводятся к одному: «Я чувствую пульс зрителя, зритель — это я, если плачу я, значит, и зритель плачет, если смеюсь я, значит, и зритель смеется, а если меня тошнит от занудства, значит, тошнит и зрителя!» Но если эти шутовские трюки меня совершенно не трогали или забавляли, как в случае с Пеппино Амато — потому что даже Тото не умел выкидывать таких номеров, как он, — я, когда начинались споры, нередко просто поднимался и уходил, демонстрируя свое безразличие и оставляя всех в одиночестве.

Однажды я сказал Пеппино Амато: «Благодарю тебя за развлечения, которые ты устраивал мне в последние годы», но они мне больше неинтересны», — и вышел с этой фразой под занавес. Но, спускаясь по ступенькам, я услышал, как с грохотом распахнулась дверь, и до меня донесся его крик: «Шут гороховый!» А я в ответ: «Ну, и что ты теперь сделаешь? Сбросишься с лестницы? Имей в виду, мы на первом этаже, и тебе это ничем не грозит». Но если отвлечься от этих неизменных анекдотических ситуаций, подобные отношения стимулировали меня, я считаю, что по крайней мере мне конфликты и ссоры необходимы, так как они вынуждают отдавать себе отчет в том, что ты столкнулся с какой-то враждебной силой, стремящейся повредить твоему делу, принизить его, и ты сразу становишься в оборонительную позицию, мобилизуешь все свои силы на защиту чего-то такого, что принадлежит только тебе, чего-то, с чем ты отождествляешь себя. Я никогда не относился к этим перепалкам как к чему-то изнурительному, бесполезному.

— Но иногда все-таки продюсерам удается настоять на своем, что-то сократить, заменить актера?

— Нет. Должен сказать, что отношения с продюсером в конце концов устанавливаются такие, какими они и должны быть, — таков уж ритуал, условности, нелепость и невротические аспекты мира зрелищ. Как всегда бывает в отношениях между заказчиком и исполнителем, в этом ритуале отражаются неизбежные противоречия, поскольку, с одной стороны, перед нами человек, делающий что-то только ради денег, а с другой — человек, делающий что-то потому, что он верит в свою работу независимо от ее коммерческого результата...

— Прежде чем попасть к Риццоли, фильм «Сладкая жизнь» прошел через руки не менее чем одиннадцати продюсеров...

— Все держали у себя сценарий с неделю и уже только потом перепродавали его — с наценкой — другому продюсеру. Пока он дошел до Риццоли, стоимость его значительно выросла.

— Если бы тебе пришлось делать фильм о каком-нибудь продюсере, кого бы ты выбрал, кого сделал бы героем фильма?

— Вне всякого сомнения, Ибрахима Муссу.

— А, тот самый Мусса, которому, по твоим словам, надо снимать наручники только тогда, когда ему приходится отвечать на телефонный звонок?

— Совершенно верно. Я делал с ним «Интервью», фильм, показанный на Каннском фестивале. Хотелось бы рассказать историю продюсера, везущего фильм на фестиваль... вместе с женой-актрисой и другими актерами.

— И с какого бы кадра ты начал?

— С прибытия в Венецию или в Канн на самолете, с дожидающейся его в аэропорту машины, с капризов его жены-кинодивы: «Нет, я же просила анфиладу, и чтобы окна выходили на канал...», с журналистов, пресс-конференции — в общем, со всего классического ритуала.

— Но почему бы ты выбрал именно Муссу?

— Потому что в нем удачно сочетаются особенности множества других продюсеров от Амато до Дино Де Лаурентиса, но он самый живописный из всех — египтянин с женой, знаменитой французской актрисой, хотя сейчас она ему больше не жена... Но все-таки самые удачные отношения у меня сложились с Анджело Риццоли.

— «8 ½» — фильм почти что о нем, это фильм об отношениях с продюсером.

— Наши отношения были настолько хорошими, что мы с ним даже создали компанию «Федериц»: от Федерико и Риццоли.

— Выходит, ты тоже стал продюсером?

— Да, но не надолго. Компания просуществовала пять месяцев — ровно столько, сколько потребо-

валось, чтобы оборудовать офис на виа делла Кроче — нечто среднее между таверной из «Трех мушкетеров» Дюма и монастырем. Этот офис стал пунктом сбора всех безработных «Чинечита» и кучи сценариев. Рядом, на той же виа делла Кроче, был ресторан «Чезаретто», откуда нам в час дня приносили какую-нибудь еду. В общем, производственная фирма «Федериц» превратилась в трактир...

— Каковы же все-таки у продюсеров эстетические критерии?

— Их эстетические критерии всегда основываются на успехе прошедшей недели, если, конечно, фильм пошел хорошо. После успеха «Маменькиных сынков» меня замучили требованиями сделать продолжение, спрашивали, почему бы мне не сделать «Маменькиных дочек» или «Джельсомину» во всех возможных вариантах... Не могу сказать ничего такого, что свидетельствовало бы о вкусе, характерах, культуре продюсеров: по-моему, мне так и не удалось их постичь. Продюсерам нужны фильмы, приносящие деньги, и только... Один лишь Риццоли испытывал ко мне что-то вроде суеверного почтения, он думал, что я пребываю в контакте с какими-то непостижимыми, неведомыми ему силами. Особенно его поражала не столько моя, скажем так, неподкупность, сколько мое равнодушие к деньгам. То, что я мог отвергнуть суммы, нули которых не умещались на лицевой стороне чека, лишь усиливало его удивление и уважение ко мне.

— Если бы тебя заставили быть продюсером очень дешевого фильма, как бы ты себя повел?

— По-моему, мои фильмы всегда обходятся продюсеру очень дешево. Все эти легенды о фараоновских суммах родились потому, что за ними очень удобно прятаться тем, кто вздувает цены каждый в своей области. Достаточно упомянуть только всяческую фурнитуру, аренду помещений, стройматериалы, древесину, железо, вспомнить, сколько поставщиков вовлечены в это дело, сколько приходится раздавать взяток и презентов... Все это я знаю, но проверять мне неохота. Тем более что продюсер берет этих людей в соучастники, и они тоже должны подтверждать, что все стоило действительно так дорого...

— А как ты узнаешь, понравился фильм продюсерам или нет?

— Их, пожалуй, даже немного обижало мое нежелание присутствовать при просмотре: «Ты действительно не хочешь посмотреть, что получилось? Можно, я приведу жену? Не возражаешь, если я приду с одним своим другом?» Так иногда набиралось до сотни зрителей, а потом, где-то в половине первого ночи следовал неизменный звонок по телефону.

— И что они говорили?

— Ну, что... «Моей жене так понравилось... моя дочь сказала...» Но почти всегда тон был дружеским и уважительным.

— А до официального просмотра ты ничего никому не показывал?

— Я никогда не показываю свой фильм, с меня довольно и того, что я сам не должен его смотреть. Пусть просматривает какой-нибудь помощник режиссера, оператор. Эту привычку я приобрел после «8 $^{1}/_{2}$». Когда мы снимали эту картину, началась забастовка работников, проявлявших и печатавших пленку. Забастовка длилась пять месяцев. Тем временем я закончил фильм и велел разобрать декорации, а были они страшно дорогими. «Хватит, — сказал я. — Мне они больше не нужны, работа окончена». Я даже не видел отснятого материала, потому что его нельзя было напечатать... В этом был какой-то вызов: я понял, что закончу фильм, следуя своему замыслу, и незачем просматривать то, что уже отснято. Эта привычка закрепилась у меня навсегда.

— И как же относятся к этой твоей привычке продюсеры?

— Она приводит их в ужас. В тот раз им пришлось демонтировать декорации, обошедшиеся не в один миллион, демонтировать, не зная, вышло ли что-нибудь на пленке. С тех пор я всегда так делаю: ничего не спрашиваю у операторов, ничего не хочу проверять.

— Тебе, должно быть, трудно обрисовать тип продюсера, поскольку ты, режиссер, творческую часть работы продюсера берешь на себя?

— Да, я отдаю себе в этом отчет: в сущности, работу продюсера выполняю я сам, как, впрочем, и работу директора производственной части, и администратора, и организатора вообще. Я не могу не заниматься техническими, бюрократическими, организационными, снабженческими делами. Очень часто крупнейшие американские компании предлагали мне самому выступить в роли продюсера, но я понимаю, что это еще одна лишняя забота, ведь и так всем ясно, что я выполняю эти функции, даже будучи режиссером. Если же я официально возьму на себя всю бюрократическую возню, мне она быстро надоест: мне не нравится заниматься финансово-экономической стороной дела, строящегося на выгоде и материальной заинтересованности, хотя я, как специалист, и мог бы найти самые экономичные решения... В то же время моя работа не исключает интереса к разным аспектам кинопроизводства, за которые отвечают другие люди.

Перевод с итальянского Э. Двин

СТО ЛЕТ КИНО

МАЙКЛ КОРДА

Английская авантюра Александра Корды

Фильм «Частная жизнь Генриха VIII» вошел в историю кино как пример фантастического зрительского успеха. Его постановщик и продюсер Александр (Шандор) Корда — уроженец Венгрии, журналист, кинодраматург, режиссер — в 30-е годы стал ключевой фигурой английского кино. Попытав счастья на континенте, а потом в Голливуде, он обосновался в Англии, где получил дворянство, — едва ли не первый среди кинематографистов. В 1932 году Корда основал компанию «Лондон филмз», где как режиссер и продюсер поставил около сорока картин. Феноменальный успех принесла ему картина «Частная жизнь Генриха VIII». Увы, повторить этот успех не удалось; рядом с ним меркнет даже знаменитая у нас «Леди Гамильтон».

Племянник Александра Корды Майкл написал полную юмора и известных только самым близким подробностей книгу «Ослепительная жизнь», историю «пути наверх» трех братьев Корда. Мы публикуем фрагмент этих мемуаров.

Легенда гласит, что идея фильма «Частная жизнь Генриха VIII» посетила Александра Корду в 1931 году, когда он, приехав в Англию, услышал от лондонского таксиста песенку, которую пели тогда в мюзик-холлах:

Я Генрих Восьмой
Сочетался браком с одной вдовой,
Я ей восьмым достался,
И до меня каждый Генрихом звался,
Так что я Генрих Восьмой...

Рассказывают, что Алекс будто бы спросил у таксиста, кто такой Генрих VIII, и, получив ответ, тут же решил ставить фильм о жизни короля и его женах. Эта легенда весьма полюбилась в Англии, и сам Алекс пересказывал ее множество раз, так что она неразрывно слилась с его обликом. Эту историю с удовольствием рассказывал даже Уинстон Черчилль; в частности, он поведал ее Сталину, когда передавал ему копию «Леди Гамильтон», причем ему пришлось объяснять генералиссимусу, кто такой был Генрих VIII, и пропеть куплет из этой самой песенки, что привело русских в замешательство.

К сожалению, это только красивая легенда. Алекс уже в начале 20-х годов был хорошо знаком с фигурой Генриха VIII. Он видел в Европе спектакли, где роль английского монарха исполнял Альфред Шрайбер, который поразительно напоминал образ, сыгранный впоследствии Чарлзом Лаутоном. Вероятно, решение, которое Алекс принял тринадцать лет спустя, было навеяно воспоминаниями об игре Шрайбера. Кроме того, было нечто такое в характере самого Генриха, что привлекало Алекса. Его забавлял такой парадокс: с одной стороны, король, как самый заурядный муж, находился под башмаком у своих жен, а с другой — он нашел очень легкий способ избавляться от них с помощью палача, отрубавшего им головы. Король далеко не случайно занимал воображение Алекса: ему, бедному, были недоступны такие средства избавления от своей жены Марии.

Фрагмент из книги «Ослепительная жизнь» (K o r d a M. Charmed Lifes. London, Penguin Books. 1979).

Пускаясь в свою английскую авантюру, Алекс прекрасно понимал, что для самоутверждения и выхода к надежному источнику финансирования ему необходим очень значительный успех. Для этого следовало выбрать некий «национальный» сюжет, в то же время достаточно известный за пределами страны. Он прочитал Шекспира и прочую классику, но этот материал противоречил его неколебимой убежденности в том, что сюжет ни в коем случае не должен быть тяжеловесным: он обязательно должен отличаться легкостью и давать простор для юмора и иронии. Имя Генриха VIII было в тот момент как раз на слуху: Фрэнсис Хэккет только что опубликовала очень удачную биографию короля (кстати, Алекс не озаботился приобретением прав на экранизацию, за что впоследствии ему был вчинен судебный иск). И, наконец, выбор Алекса был обусловлен наличием в его распоряжении «звезды». С Чарлзом Лаутоном они познакомились в Голливуде и часто обсуждали будущую постановку. Внешность Лаутона и его внушительный вес не позволяли замахиваться на более романтические исторические роли. Алекс любил его за ум, Лаутон был интеллектуалом среди актеров, и если это племя наводило на Алекса скуку, Лаутон, напротив, вызывал у него живой интерес, а кроме того, как было сказано, находился под рукой.

Если мюзик-холльная песенка и сыграла какую-то роль в постановке «Генриха VIII», то она сводилась к уяснению того, что англичане превратили Генриха в комическую фольклорную фигуру. Это произошло, возможно, из-за того, что мстительное, не справляющееся со своими страстями чудовище не вписывалось в национальные представления о коронованной особе. Даже его современники склонны были скорее подшучивать над ним, чем мириться с ужасной правдой, которая состояла в том, что ими правил безумец. А теперь тем более шутливое отношение к эпохе его правления никого не могло оскорбить. Алекс и Лаутон отправились в Хэмптон-корт: увидев портреты Генриха VIII, Чарлз немедленно заявил, что с бородой и в костюме он будет вылитым королем.

Алекс принялся за дело энергично и экономно. Он собрал достаточную сумму на производство фильма, правда, при условии, что в ходе работы не будет никаких задержек и ошибок. Режим съемок был чрезвычайно напряженным; Алекс клялся, «что скорее умрет, чем согласится еще на один дубль», и жаловался на медлительность Лаутона, «которому нужна повитуха, а не режиссер».

С самого начала стало ясно, что «Генрих VIII» будет вехой в английском кинематографе, что он сможет успешно конкурировать с самыми лучшими и кассовыми голливудскими лентами. Алекс был столь уверен в успехе, что назначил премьеру в Соединенных Штатах. Первый показ состоялся в только что построенном Радио Сити Мюзик Холле (Нью-Йорк) в октябре 1933 года, а потом фильм неделю за неделей шел там с рекордными сборами.

В ноябре состоялась премьера в Лондоне, которая тоже сопровождалась почти исключительно одобрительными отзывами и наплывом зрителей. «Генрих VIII» принес Лаутону «Оскара», а Алексу — более полумиллиона фунтов прибыли, стал первым британским фильмом, который завоевал американский и мировой рынок и вдохновил инвесторов на финансирование английских студий и английских фильмов.

«Генрих VIII» — очень значительное событие в британском кино, которое к тому же дает впечатляющее представление о достоинствах и недостатках Александра Корды, поэтому небезынтересно подробно остановиться на этом феномене.

Как большинство классических фильмов, «Генрих» сегодня чаще оказывается предметом обсуждения, нежели предметом внимания зрителей, хотя он довольно часто появляется на телевидении. Алекс, однако, никогда не причислял свою картину к классике; более того, он всячески пытался препятствовать возникновению такого мнения. Он как никто другой понимал, что его произведение — результат поспешных попыток свести воедино то, что он мог позволить себе сделать в рамках жестко ограниченного бюджета. К его величайшему удивлению это удалось, и всю оставшуюся жизнь он успешно торговал этим фильмом, брал под него кредиты, выкупал права на него и снова и снова прокатывал по всему свету. «Генрих» стал его трастовым фондом, а потому у Алекса не было ни малейшего желания показывать его в синематеках и клубах, если только за просмотр не платили. Однажды Алекс беседовал с лордом Алеком Гиннессом. Оба выражали взаимный восторг по поводу принадлежащих им яхт и жаловались на растущую дороговизну их содержания. Гиннесс заметил, что его яхта сохраняет устойчивость благодаря морю эля, а Алекс сказал: «Вам, значит, помогает пиво, а за мою яхту расплачиваются бедняга Генрих VIII и его жены».

Алекс прекрасно отдавал себе отчет в том, что успех фильма был чистой случайностью. Тут не было никакого прозрения или глубокого расчета. Все началось с Чарлза Лаутона — единственной имеющейся в его распоряжении «звезды» мирового класса, которая могла обеспечить интерес к фильму; история была выбрана потому лишь, что была интересна Алексу и соответствовала амплуа Лаутона.

Кроме того, «Генрих VIII» был нетипичным для стиля Алекса. Как ни парадоксально, самый удачный фильм Александра Корды стоял в его творчестве особняком. Никогда в будущем не смог он повторить простоту фильма и спартанские условия его производства. Напротив, в дальнейшем его отличительной чертой стала проявившаяся и в искусстве природная склонность к изобилию и роскоши. В «Генрихе VIII» нет больших массовых сцен. Даже эпизоды казней не превращаются в зрелище, а всего лишь предполагаются, оставаясь за кадром. И вообще фильм очень театрален. Все это получилось не намеренно. Алекс обожал пышные декорации, костюмы, грандиозную массовку, словом — эпический размах в духе «Самсона и Далилы». Просто ему не хватало денег и времени.

Брат Винсент выстроил почти все декорации за полсотни фунтов и даже дешевле. В оформлении задников он блистательно использовал игру света и тени, а также простые архитектурные формы, создающие впечатление масштабности и значительности. Подлинная антикварная мебель, заимствованная из музеев и частных коллекций, не только придавала фильму достоверность, но и отвлекала внимание зрителей от скромных, едва намеченных декораций. Чтобы сэкономить время и деньги, Винсент и его команда, общаясь на языке жестов, поскольку он не говорил по-английски, работали по ночам, превращая спальню в пиршественный зал, а затем во что-то еще. Финансирование было столь скудным, что Винсент умолял плотников и бутафоров аккуратно обращаться с гвоздями, чтобы можно было использовать их по нескольку раз, а также внимательно следил за тем, чтобы они не растаскивали по домам обрезки досок.

Александр Корда

Совершенно справедливо замечалось, что «Генрих VIII» «имеет очень мало британского, кроме разве сюжета, ведущих «звезд» и того, что он снимался неподалеку от Лондона. А повествование в целом, режиссура, операторская работа, декорации и музыка — все это континентальное». Позднее в одном из своих интервью Алекс провозгласил: «Национальный фильм чаще всего лучше удается чужеземцу. Он не перегружен чрезмерным знанием подробностей, свободен от лишних ассоциаций. Он сохраняет свежее видение вещей. Я, например, ни за что не возьмусь за постановку сугубо венгерского фильма, зато с удовольствием снял бы картину из жизни горных шотландцев, причем у меня получилось бы исконно шотландское национальное кино. И такой план у меня есть».

Это высказывание, однако, не совсем верно. Дело в том, что «Генрих VIII» — вовсе не «национальный фильм» в том смысле, какой вкладывал в это понятие Алекс. Это циничный шутейный пересказ известной повсюду легенды о Синей Бороде, который становится жертвой своих жен. Надо отдать должное проницательности Алекса, который понял, что англичане, как венгры и австрийцы, готовы

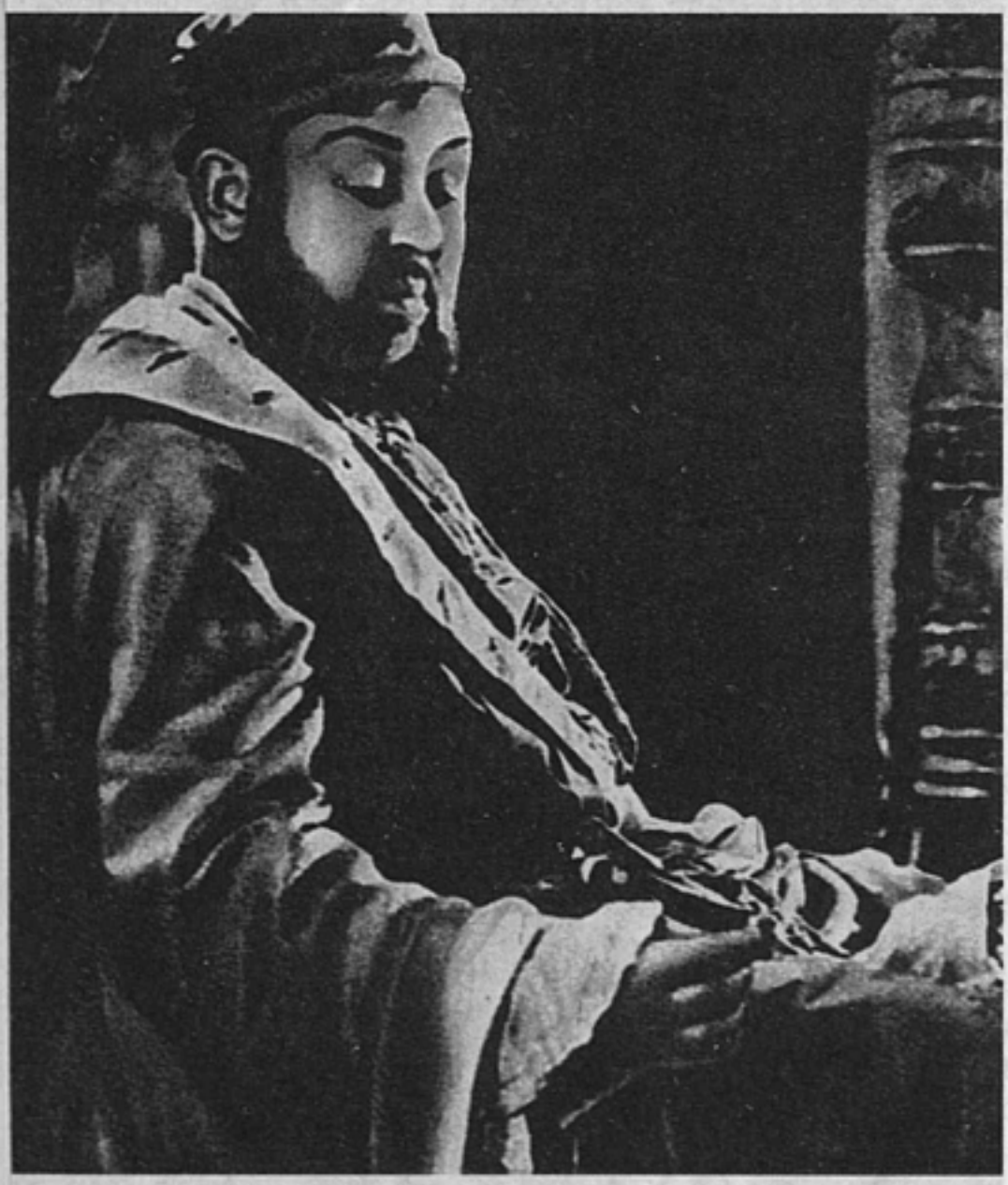
посмеяться над собственным прошлым. Трудно представить себе, например, Эйзенштейна, рисующего в юмористических тонах портрет Ивана Грозного или посмеивающегося над Петром Великим. Алекс хорошо понимал природу английского юмора, возможно, потому, что он был близок его собственному, тонкому и издевательскому. Неудача, которая постигла его с «шотландским национальным фильмом» «Принц Чарли», была, видимо, обусловлена как раз тем, что шотландцы очень серьезно воспринимают свою историю.

Алекс, руководствуясь каким-то шестым чувством, превратил историю короля в своеобразную комедию нравов. Фильм строился как цепь эпизодов, каждый из которых заканчивается в тот момент, когда зритель может почувствовать настоящий страх, даже ужас. Лаутона часто упрекали в том, что он ерничает, изображая короля, на самом же деле он слишком большой артист, чтобы ограничиться таким упрощенным решением. Он постепенно превращает Генриха, тирана и домашнего мучителя, в достоверную фигуру, которая начинает вызывать сочувствие, как, например, в сцене, где стареющий король, приближаясь к покоям невесты — несимпатичной и глуповатой Анны Клевской, — оборачивается к своей свите, убедившей его предпринять этот матримониальный шаг, а также и к аудитории, и восклицает: «Чего не сделаешь ради Англии!» А в финале, в знаменитой сцене, старый король пожевывает барабанную палочку и доверительно смотрит нам в глаза, как бы ожидая прощения за свершенные злодеяния ради своей немощи.

Сценарий «Генриха VIII» не назовешь блестящим. Алекс и неутомимый Лайош Биро перегрузили фильм остротами и афоризмами в духе Оскара Уайльда и снабдили текстом каждый сантиметр пленки, даже в тех случаях, когда действие говорит само за себя. А поскольку оба они недостаточно хорошо владели английским, словесный комментарий оказался чересчур подробным.

С технической стороны в этой картине нет ничего новаторского, хотя она отделана гораздо лучше, чем большинство английских фильмов той поры. Поскольку действие фильма занимает очень длинный исторический период, в нем много коротких монтажных врезок, благодаря чему «Генриху» не свойственна присущая многим костюмным драмам медлительность. В остальном же композиция фильма типична для фильмов Корды: незамысловатое построение кадра, фронтальная установка камеры — визуальные эффекты и необычные углы съемки не интересовали его как режиссера. Он ценил ставших впоследствии знаменитыми Орсона Уэллса и Кэрола Рида, но сам в операторском искусстве знал только три приема: общий план, средний и крупный. Остальное он предоставлял оператору. В задачу режиссера входила, по его мнению, работа с актерами, а не с оборудованием. Алекс частенько говаривал, что не желает валяться на полу или лезть по веревочной лестнице, чтобы поглядеть в глазок кинокамеры. «Я люблю, чтобы камера находилась на уровне моих глаз, чтобы не гнуть перед ней спину», — заявлял он. Что же касается актерской игры, то если Лаутон был поистине велик, то прочим было весьма трудно справляться со своими трагическими по сути ролями в фильме, задуманном как комедия. Но при всем том фильм, как и сам Алекс, полон обаяния.

«Частная жизнь Генриха VIII»



А обаяние, как заметил Ивлин Во, обладает убийственной силой. Оно и сыграло свою «убийственную» роль — и в судьбе фильма, и в режиссерской карьере Алекса. В Голливуде от него ожидали все того же обаяния — это качество считалось неотъемлемо присущим

всем венским и венгерским режиссерам. Когда его впервые пригласили на совещание сценаристов, его спросили лишь об одном: может ли венгерский дворецкий щелкать каблуками и целовать хозяйке ручку? (Алекс грустно ответил, что именно таковы обычаи в его родной стране.) «Частная жизнь Елены Троянской» тоже источала обаяние, но это свойство призвано, в сущности, затенять истинные чувства. И личное обаяние Алекса, как и его прекрасные манеры, скрывали те глубокие эмоции, которые он на самом деле переживал.

Во многих его фильмах ощущается эмоциональный вакуум, нежелание касаться серьезных человеческих проблем или же попытка трактовать их с юмором, чтобы таким образом сделать более сносными. О том, какую внутреннюю боль он испытывал, можно догадаться по ее прорывам в «Рембрандте», но кассовая неудача этого фильма заставила Корду отказаться от трагизма и обратиться к пышным постановкам, покуда опыт войны, собственные переживания, связанные с его возлюбленной, актрисой Мерль Оберон, и роман Лоренса Оливье и Вивьен Ли не подвигли его на создание «Леди Гамильтон», где присутствуют истинная страсть и трагизм.

Отсутствие этих качеств в «Частной жизни Генриха VIII» прошло незамеченным, как и тот факт, что этот фильм едва ли можно расценивать как поворотный пункт в судьбе британской кинематографии, поскольку это все же был опус иностранца. Тем не менее нельзя отрицать, что Алекс привнес в английское кино хорошо отстоявшуюся формулу успеха, и это впоследствии было неправильно истолковано как чудесное преображение английского кино.

Финансовый успех «Генриха VIII» не повторился. Но Алекс немало способствовал благосостоянию английской кинопромышленности, введя в обиход два правила, которыми руководствовались в Голливуде. Первое носило бухгалтерский характер. Все фильмы — незаконченные, завершенные, те, что не годились для проката, сценарии и сценарные идеи — все это должно было стать «собственностью». Каждая неудача должна была занимать свое место в общем балансе, и чем крупнее была неудача, тем больше она способствовала процветанию компании.

Этот важный бухгалтерский принцип, который в Англии прежде игнорировался, Алексом проводился неукоснительно. Он шел даже на то, чтобы покупать зарубежные фильмы, которые навсегда оседали в хранилище и проходили по бухгалтерским книгам как «собственность», на основании чего он добивался новых и новых кредитов.

Второе правило заключалось в приобретении прав на экранизацию всего, что попадало в поле его зрения, даже если он не имел ни малейшего намерения это когда-либо переносить на экран. Опыт научил его, насколько важно обладать правами даже на само название. Он, например, откупил у Черчилля право на постановку «Жизни герцога Мальборо», хотя и не думал экранизировать эту книгу (заодно он «нанял» Черчилля в качестве консультанта серии исторических картин). Это обеспечивало ему поддержку пишущей братии и политиков. Он приобрел права на произведения Моэма, Шоу и Уэллса, рассматривая это как удачное вложение средств. Он понимал, что со временем может очень выгодно перепродать многое из своей «собственности». Оказалось, что чем больше он тратит и теряет денег, тем больше ему удается брать в кредит. Ему удавалось превратить в «собственность» собственную экстравагантность.

Вспоминая прошлое, Алекс называл годы на Лондонской студии своим «золотым веком». Ему было только сорок, а он стоял на пороге блистательной карьеры. Всего четыре года назад он покинул Голливуд без гроша в кармане, страдая от унижения, а теперь мог на равных общаться с великими моголами Голливуда. По возвращении в Лос-Анджелес он был встречен как герой, в его честь дали обед, его пригласили в совет директоров студии «Юнайтед Артистс», где он присоединился к Мэри Пикфорд, Чарлзу Чаплину, Дугласу Фэрбенксу и Сэмюэлу Голдвину. Таким образом, компания «Лондон филмз» стала рассматривать его как эмиссара по прокату британской продукции в Америке. Луис Майер пригласил Алекса обсудить за обедом интересы студии «Метро-Голдвин-Майер» в Англии. Дэвид Селзник за завтраком у Алекса рассуждал о будущей карьере его «звезды» Мерль Оберон. Дэррил Занук произнес в его честь прочувствованную речь, каясь за недоброжелательный прием, оказанный ему ранее на студии «XX век — Фокс», а Дуглас Фэрбенкс под впечатлением «Частной жизни Генриха VIII» согласился поехать в Англию сниматься в «Частной жизни Дон Жуана». За безудержной лестью явственно сквозило опасение, что Алекс превратит свою студию в Голливуд-на-Темзе и благодаря контактам на континенте образует европейскую киноимперию, которая будет на равных соперничать с американскими студиями и завоюет мировой рынок.

Перевод с английского Н.Цыркун

Н. БАБУРИНА

Образы современников

Новая глава истории отечественного киноплаката открылась сразу несколькими важными событиями.

Первое совещание художников киноплакатистов при Эксплуатационном отделе Совкино (1930) определило плакат как «неотъемлемую часть политико-воспитательной работы вокруг кино». Эта новая установка подтвердилась как постановлением ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной продукции, так и всей политикой государства в области культуры: перестройкой художественных организаций, провозглашением социалистического реализма главным методом художественного творчества.

Тогда же началась реорганизация кинопромышленности, а вместе с ней и рекламного дела. Сократилось издание плакатов, сменился состав авторов. С 1930 года практически оставили работу над кинорекламой братья Стенберги, чуть позже — И.Боград, Л.Воронов, Я.Руклевский, П.Жуков, Г.Борисов, С.Семенов-Менес. Поредевшие ряды пополнила молодежь, ищущая свои пути, свои методы работы: В.Климашин, Н.Смоляк, Б.Зеленский, И.Сигалов, Ю.Пименов.

И, конечно же, серьезное влияние на формирование образного строя киноплаката оказала революция, которая произошла в кинематографе. Фильм становится звуковым, благодаря чему определяется новая эстетика киноискусства. Преобладающими становятся не метафоры и ассоциации, как прежде, а конкретные образы; возрастает продолжительность внутрикадрового действия; эпизоды, тяготеющие к театральным, чаще снимаются средним планом.

Мастера рекламы не сразу осваиваются с новыми задачами: одни пытаются «озвучить» плакат с помощью текстов, другие — «заострить» тему приемами политического плаката. Но это, скорее, курьезы. Основное направление развития киноплаката 30-х годов определила работа над образом человека — героя фильма.

Возможности «монтажного плаката» для этих целей были недостаточны, тем более, что и характер его заметно изменился: он потерял свою конструктивность, «монтаж» превратился в формальный прием. Авторские идеи как создателей фильма, так и самих художников-плакатистов стали выражать в основном портретные и сюжетные композиции.

В этом отношении киноплакат шел в ногу с плакатом политическим. Ведущие его мастера — А.Дейнека, Г.Клуцис, В.Кораблева, М.Ворон — создавали первые так называемые образы современников в жизни и труде. Киноплакат пополнял череду этих романтических образов и оптимистических картин, благо кинематограф давал ему для этого богатый материал. Герои Л.Орловой, М.Ладыниной, З.Федоровой, В.Марецкой, Т.Федоровой, Н.Крючкова и многих других известных актеров были необычайно популярны. Зритель им верил, воспринимал как реально существующих людей, стремился подражать. «Художественная киноафиша» обогащает плакатное искусство 30-х годов образами не только современников, но и исторических деятелей, революционеров, ученых: Петр I и Александр Невский, Чапаев и Щорс, Ленин и Яков Свердлов, рабочий Бабиченко и Максим — по богатству «иконографического» материала реклама далеко превосходила искусство политической агитации и могла соперничать с литературой. Над созданием плакатных вариантов портретов и образов кинематографических героев трудились многие мастера рекламы. Не умаляя их заслуг, скажем все же, что и традиции, и наиболее существенные черты времени мастеров — Анатолия Павловича Бельского и Юрия Ивановича Пименова.

Талант Бельского-портретиста, поразивший современников еще в 20-е годы, в полную силу оказался востребованным в 30-е. Художник создал целую галерею большеформатных портретов-плакатов известных кинозвезд — Валентины Серовой, Фаины Раневской, Янины Жеймо. Художник рисовал свои модели с огромной любовью. «Неплакатные» краски — нежные, светлые, почти акварельные, «неплакатная» манера рисунка — тонкий штрих, тщательная моделировка — сближали его работы с произведениями станковой графики.

А.Бельский прославился также как мастер сюжетной композиции. Он обладал редкой способностью увидеть, найти в фильме тот единственный кадр, который в его аранжировке превращался в образ-символ, образ — эмблему кинопроизведения. Художник ничего не менял в композиции мизансцены, имитировал фактуру и в то же время тонко, искусно, внешне незаметно «обрабатывал» кинематографическую первооснову, добиваясь нужного обобщения. Таковы его лучшие плакаты к фильмам «Александр Невский», «Чапаев», «Ленин в 1918 году».

Удивительным, ярким явлением в киноплакате 30-х годов стало творчество Ю.Пименова. Живописец, график, театральный художник, он рассматривал плакат как часть действа, как его начало или продолжение за стенами зрительного зала. Фактурой, рисунком, цветом, композицией — всеми имеющимися в его распоряжении средствами он стремился подчеркнуть особую, художественную, природу создаваемого им образа. Таков его лист к «Пышке», одному из последних немых фильмов, снятому М.Роммом по новелле Мопассана, до сих пор остающийся одним из лучших произведений этого жанра.

Конечно, киноплакат 30-х годов занимал в художественной жизни страны несравненно более скромное и незаметное место, нежели это было в 20-е годы. Но мастера его выступали в известном смысле первопроходцами, учась художественно, зримо представлять звуковое кино. Без их опыта и достижений, без их мастерства дальнейшее развитие этого искусства было бы невозможно.

1920 — 1929

1920

14 января. Начинает выходить в свет журнал «Синеклуб», учрежденный пионером французского кино критиком Луи Деллюком.

20 января. Родился **Федерико Феллини**, итальянский режиссер.

Интервью с Ф.Феллини см. в рубрике «Мемуары и публикации».

8 февраля. Родилась Лана Тёрнер, американская актриса.

29 февраля. Родилась Мишель Морган, французская актриса.

2 марта. Родился Мартин Ритт, американский режиссер.

28 марта. Родился Дирк Богард, английский актер.

29 марта. Состоялась свадьба Мэри Пикфорд и Дугласа Фэрбенкса.

Апрель. Лев Кулешов открывает в Москве актерскую школу.

1 апреля. Родился Тосиро Мифунэ, японский актер.

4 апреля. Родился Эрик Ромер, французский режиссер.

7 апреля. В обеденном зале отеля «Александрия» (Голливуд) состоялась потасовка между Чарлзом Чаплином и продюсером Луисом Майером.

12 июня. Первый киноклуб, организованный Луи Деллюком, провел свой первый сеанс в кинотеатре «Пепиньер-синема» (Париж).

5 сентября. Роско Арбаклю (Фатти), американскому комическому актеру, предъявляется обвинение в изнасиловании и убийстве актрисы Вирджинии Рапп.

23 сентября. Родился Микки Руни, американский актер.

25 сентября. Родился Сергей Бондарчук.

1 ноября. Начинает выходить журнал «Американ Синематографер».

9 ноября. Папа Бенедикт XV запрещает показ фильма «Священное Писание», в котором появляются обнаженные Адам и Ева.

Ноябрь. В Лондоне студия «Парамаунт Пикчерз» открывает филиал «Феймос Плейерс»; одним из первых на работу принимают Альфреда Хичкока в качестве автора титров.

В США независимые производственные компании организуют выпуск фильмов специально для негритянской аудитории («расовое кино»); эти фильмы демонстрируются в кинотеатрах для черных на юге и в районах гетто на севере.

Пауль Вегенер снял фильм «Голем, как он пришел в мир», Виктор Шёстрём — «Возницу», Мориц Стиллер — «Эротикон», Фред Нибло — «Знак Зорро».

1921

3 января. Родился Серджо Леоне, итальянский режиссер.

31 января. Родился итальянский певец и актер Марио Ланца.

25 марта. Родилась Симона Синьоре, французская актриса.

16 апреля. Родился Питер Устинов, английский актер и режиссер.

2 мая. Родился Сатьяджит Рей, индийский режиссер.

23 мая. Родился Григорий Чухрай.

12 июня. Родился Луис Гарсиа Берланга, испанский режиссер.

5 сентября. Родился Джек Валенти, ныне президент Американской ассоциации продюсеров и прокатчиков.

27 сентября. Родился Миклош Янчо, венгерский режиссер.

13 октября. Родился Ив Монтан, французский актер.

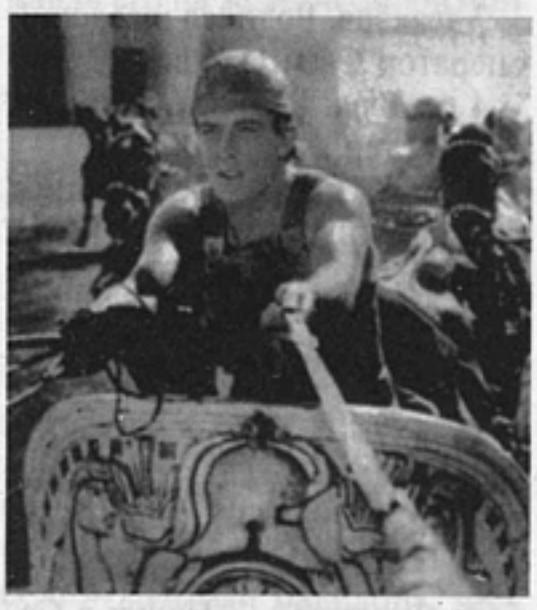
16 октября. Родился Анджей Мунк, польский режиссер.

4 декабря. Родилась Дина Дурбин, американская актриса.

Декабрь. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг открывают в Петрограде Фабрику эксцентрического актера. В Париже открывается Клуб друзей седьмого искусства, в который вступают Жан Кокто, Фернан Леже, Жан Эпштейн, Абель Ганс, Жермена Дюлак и Марсель Л'Эрбье.

Рекс Инграм снимает фильм «Четыре всадника Апокалипсиса», Чарлз Чаплин — «Малыш», Фред Нибло — «Три мушкетера».

«Бен Гур»,
режиссер Фред Нибло (США)
актер Рамон Наварро



1922

15 января. Родился Ежи Кавалерович, польский режиссер.

21 января. Родился Пол Скофилд, английский актер.

24 января. Родилась Ава Гарднер, американская актриса.

2 февраля. Произошло так никогда и не расследованное до конца убийство режиссера Уильяма Десмонда Тайлора, к которому оказались причастными «звезды» — Мэри Майлс Минтер и Мейбл Норман.

Ленин в беседе с наркомом просвещения Анатолием Луначарским произносит фразу: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

27 февраля. Вышел на экраны первый стереоскопический фильм «Власть любви».

5 марта. Родился итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини.

23 марта. Родился Уго Тоньяцци, итальянский актер.

21 мая. Дзига Вертов снимает первый выпуск «Киноправды».

3 июня. Родился Ален Рене, французский режиссер.

10 июня. Родилась Джуди Гарланд, американская актриса.

18 августа. Родился Ален Роб-Грийе, французский писатель и сценарист.

18 октября. Фильмом «Робин Гуд» открылся «Египетский театр» Граумана в Голливуде.

21 ноября. Родилась французская актриса Мария Казарес.

3 декабря. Родился шведский оператор Свен Нюквист.

4 декабря. Родился французский актер Жерар Филип.

В Китае открылась национальная кинокомпания «Минсин» («Яркая звезда»), определившая лицо китайского кино на последующие четыре десятилетия.

Майкл Кертис снял фильм «Содом и Гоморра», Фридрих Вильгельм Мурнау — «Носферату, симфония в сером», Роберт Флаэрти — «Нанук с Севера».

1923

17 апреля. Родился Линдсей Андерсон, английский режиссер.

1 мая. Родился Йон Попеску-Гопо, румынский аниматор.

29 августа. Родился Ричард Аттенборо, английский режиссер.

24 сентября. Студия «УФА» демонстрирует первый фильм с синхронизированным (по системе Три-Эргон) звуком — «Сельская жизнь».

28 сентября. Родился Марчелло Мастроянни, итальянский актер.

4 октября. Родился Чарлстон Хестон, американский актер и режиссер.

18 октября. Родилась Мелина Меркури, греческая актриса.

21 октября. Родился Валериан Боровчик, польский режиссер.

Алла Назимова снимается в фильме «Саломея» — с исполнителями-геями; фильм был посвящен Оскару Уайльду.

Викинг Эггелинг снял фильм «Диагональная симфония».

1924

23 февраля. Родился Клод Соте, французский режиссер.

19 марта. Родился Лев Кулиджанов.

22 марта. Умер Луи Деллюк, французский кинотеоретик.

3 апреля. Родилась Дорис Дей, американская актриса.

3 апреля. Родился Марлон Брандо, американский актер.

1 мая. Родился Карел Кахиня, чешский режиссер.

22 мая. Родился Шарль Азнавур, французский певец и актер.

25 июня. Родился Сидней Люмет, американский режиссер.

16 сентября. Родилась Лорен Бэколл, американская актриса.

14 ноября. Жан Тедеско открывает первый парижский авангардный кинотеатр «Старая голубятня».

19 ноября. Внезапная смерть продюсера Томаса Айнса на яхте газетного магната Уильяма Хёрста порождает новый голливудский скандал, так и не получивший разъяснения.

3 декабря. Анри Клузо предлагает создать в Париже синематеку и музей кино.

В Чикаго создается Музыкальная корпорация Америки (MCA).

Фернан Леже снимает «Механический балет», Фриц Ланг — «Нибелунгов», Григорий Козинцев и Леонид Трауберг — «Похождения Октябрины», Яков Протазанов — «Аэлиту», Лев Кулешов — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», Сергей Эйзенштейн — «Стачку».

1925

26 января. Родился Пол Ньюмен, американский актер и режиссер.

20 февраля. Родился Роберт Олтмен, американский режиссер.

26 февраля. Умер Луи Фёйад, французский режиссер.

Февраль. Чарлз Чаплин выигрывает дело против своего имитатора Чарлза Амадора; в июле решение суда по этому иску отменяется.

28 марта. Родился Иннокентий Смоктуновский.

1 апреля. Родился Войцех Хас, польский режиссер.

14 апреля. Родился Род Стайгер, американский актер.

3 июня. Родился Тони Кёртис, американский актер.

Июль. В Голливуд из Швеции приезжает Грета Гарбо.

21 августа. Родился Морис Пиала, французский режиссер.

23 октября. Родился Нанни Лой, итальянский композитор.

30 октября. Французский комический актер Макс Линдер и его молодая жена найдены мертвыми в парижском отеле (официальная версия — самоубийство).

27 декабря. Родился Мишель Пикколи, французский актер.

1926

6 марта. Родился Анджей Вайда, польский режиссер.

Июль. Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс посещают Советский Союз.

23 августа. В возрасте тридцати одного года умер Рудольф Валентино.

18 октября. Родился Клаус Кински, немецкий актер.

Декабрь. Начинает выходить в свет журнал «Советское кино».

Выходят на экраны фильмы: «Метрополис» Фрица Ланга, «Тайны одной души» Георга Вильгельма Пабста, «Пражский студент» Хенрика Галена, «Жилец» Альфреда Хичкока, «Чертово колесо» и «Шинель» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Медвежья свадьба» Владимира Гардина и Константина Эггерта, «Мать» Всеволода Пудовкина, «Мисс Менд» Бориса Барнета и Федора Оцепа, «Шестая часть мира» и «Шагай, Совет!» Дзиги Вертова.

1927

11 января. Организована Американская киноакадемия.

7 апреля. Премьера фильма Абеля Ганса «Наполеон», где впервые использован полиэкран.

23 июня. Родился Боб Фосс, американский режиссер.

3 июля. Родился Кен Рассел, английский режиссер.

4 июля. Родилась Джина Лолобриджида, итальянская актриса.

8 августа. Родился Энди Уорхол, американский художник и режиссер.

6 октября. Состоялась премьера первого звукового фильма «Певец джаза».

1 ноября. Родился Марсель Офюльс, французский режиссер.

3 ноября. Родился Збигнев Цибульский, польский актер.

4 ноября. Студия «Юнивёрсл» выпускает фильм «Хижина дяди Тома» (режиссер Гарри Поллард), в котором впервые главную роль исполнил негритянский актер — Джеймс Лоув.

В США принимается законодательство, регулирующее труд детей-актеров.

Уилл Хейс разрабатывает кодекс, регулирующий деятельность Американской ассоциации продюсеров и прокатчиков.

Александр Довженко снимает фильм «Звенигора», Всеволод Пудовкин — «Конец Санкт-Петербурга», Эсфирь Шуб — «Конец династии Романовых», Григорий Козинцев и Леонид Трауберг — «С.В.Д.», Яков Протазанов — «Сорок первый», Абрам Роом — «Третья Мещанская».

1928

23 января. Родилась Жанна Моро, французская актриса.

26 января. Родился Роже Вадим, французский режиссер.

1 марта. Родился Жак Риветт, французский режиссер.

11 мая. Родился Марко Феррери, итальянский режиссер.

15 мая. На экране впервые появился Микки Маус.

30 мая. Родилась Аньес Варда, французский режиссер.

26 июля. Родился Стенли Кубрик, американский режиссер.

5 августа. Эйзенштейн, Пудовкин и Александров публикуют манифест об использовании звука в кино («Заявка. Будущее звуковой фильмы»).

11 октября. Родился Эннио Морриконе, итальянский композитор.

14 октября. Родился Роджер Мур, американский актер.

12 ноября. Родилась Грейс Келли, американская актриса.

Александр Довженко снял фильм «Арсенал», Борис Барнет — «Дом на Трубной», Иван Перестиани — «Красные дьяволята», Дзига Вертов — «Человек с киноаппаратом», Сергей Эйзенштейн — «Октябрь», Чарлз Чаплин — «Цирк», Карл Теодор Дрейер — «Страсти Жанны д'Арк».

1929

Январь. Вышел первый звуковой фильм, снятый на натуре, — «В старой Аризоне» (режиссер Ирвин Каммингс).

27 января. Родилась Ингрид Тулин, шведская актриса.

2 февраля. Родилась Вера Хитилова, чешский режиссер.

10 апреля. Родился Макс фон Сюдов, шведский актер.

4 мая. Родилась Одри Хепберн, американская актриса.

16 мая. В «Рузвельт-отеле» (Голливуд) состоялась первая церемония вручения наград Американской киноакадемии.

23 августа. Родилась Вера Майлс, английская актриса.

20 сентября. Родился Витторио Тавиани, итальянский режиссер.

6 декабря. Родился Ален Таннер, швейцарский режиссер.

9 декабря. Родился Джон Кассаветес, американский режиссер.

16 декабря. В Париже, в зале «Плейель», состоялось чествование Жоржа Мельеса: пионера кино вернули из забвения, найдя его на железнодорожном вокзале, где он торговал игрушками.

На экране впервые в звуковом кино появляются комики Лаурел и Харди.

Кинг Видор снимает фильм «Аллилуйя!», Ясудзиро Одзу — «Университет-то я окончил», Фридрих Эрмлер — «Обломок империи», Сергей Эйзенштейн — «Генеральная линия», Виктор Турин — «Турксиб», Григорий Козинцев и Леонид Трауберг — «Новый Вавилон», Федор Оцеп — «Живой труп» (копродукция с Германией).

Перевод с английского
Н.Цыркун

Американские моралисты

В 20—30-е годы Голливуд стал полем битвы художников и моралистов. Прежде всего за моральным воздействием кино пристально и ревностно следили всевозможные гражданские и религиозные группы защитников морали. Они опасались всплеска сексуальности на экране и вседозволенности в реальной жизни.

Религиозные претензии нередко имели расистскую подоплеку. Трибуна католицизма «Церковник» порицала «хитрых евреев», «заправлявших» в Голливуде.

Серия скандалов, прокатившаяся в начале 20-х годов — обвинение в непредумышленном убийстве, предъявленное комедийному актеру Роско Арбэклю, и смерть актера Уоллеса Рейда от передозировки наркотиков, — усилила опасения, что федеральное законодательство может узаконить государственную и местную цензуру. В 1922 году Голливуд ответил созданием специального объединения Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. (Ассоциация американских продюсеров и прокатчиков) в качестве системы самоуправления, которая умиротворила бы блюстителей морали. Президентом организации стал Уилл Хейс, бывший республиканский министр связи и очень ловкий политик. В 1924 году Хейс представил так называемую «Формулу», а в 1927-м — составил знаменитые «Запреты» и «Предостережения», которые запрещали, между прочим, изображение обнаженного тела, публичных домов, кровосмешения, родов и прочих сцен, неприличных с точки зрения государства, церкви и семьи. Попытки администрации Хейса привить «самоцензуру» оказались весьма малоэффективными. (В 1926 году, например, Раулю Уолшу удалось снять эротическую ленту «Бродяга».)

Появление звука породило и новые опасения ревностных моралистов. Отныне речь можно было использовать для выражения опасных идей. Более того, финансовый кризис, вызванный, с одной стороны, Депрессией, а с другой — инвестициями в новую звуковую технологию, заставили киноиндустрию предложить публике новые соблазны, часто в виде столь пряной приправы, как секс и насилие.

Хейса вынудили выпустить основополагающий «Кодекс», чьим основным автором был Дэниэл А.Лорд, рьяный священник-иезуит, предавший анафеме право контроля над деторождением, коммунизм, теорию эволюции Дарвина, европейскую культуру и новейшие веяния в образовании и искусстве. Католическая иерархия и интересы Уолл-стрит, связанные с кинопроизводством, придали вес новому «Кодексу», неохотно принятому продюсерами 31 марта 1930 года. Однако в период «золотого века» он благополучно утрачивал свою силу, и Божий взор гневили заголовки типа «Ни одного собственного мужчины», «Исповеди в школе совместного обучения» и такие фильмы, прославлявшие преступления, как «Полицейский участок» и «Враг общества».

Еще более разгневало блюстителей морали внезапное появление на экране двух дам — сладострастной Мэй Уэст и чувственной Бетти Буп, двух «киновамп» в «смелом» белье, — порождение Макса и Дэйва Фляйшеров.

Тем не менее в 1934 году два события усилили позиции «Кодекса», усмирив пыл Мэй, Бетти и всего Голливуда. Основание Лиги благопристойности создало новое мощное оружие: массированный бойкот неодобренных лигой фильмов. В середине 1934 года наблюдение за исполнением статей «Кодекса» перешло к ревностному католику, антикоммунисту и антисемиту Джозефу Брину, насаждавшему в кино «мораль» в последующие двадцать лет. Папа Пий XI с Божьей помощью составил в 1936 году энциклику, рекомендовавшую лигу и «Кодекс» в качестве примеров для подражания для всего католического мира.

Но Голливуд не только выжил в эти годы жесткого морального диктата, но и чудесным образом породил несколько самых замечательных своих картин.

«Sight and Sound», 1995, № 2
Перевод с английского Н.Рапопорт

СИМОНА СИНЬОРЕ

Ностальгия теперь не та

Глава 10 (продолжение)

Мне очень жаль людей, отвергающих дары, заложенные в их памяти юностью. Я же в самолете позволила себе отведать кусочек от пирожного, размером с пышную сдобную булочку. Я прекрасно знала, что на земле мы уже не сможем увидеть тот самый «Голливуд».

И мне жаль французов, которые никогда нигде не бывали, кроме Лаванду[1], бульвара Сен-Жермен или Цюриха, но при этом заявляли, что полет над Голливудом (пардон, над Л.-А.) ничего не говорит ни их уму, ни их сердцу. Особенно если эти французы моего возраста, утверждающие к тому же, что они любят кино. Они либо блефуют, либо лгут, когда говорят, что любят.

Скорее всего, эти люди с раннего детства, задолго до того, как на этот счет их «просветят» друзья, не верят, что существует Пер Ноэль[2]; они могут горячо доказывать, что из бобового зернышка никогда не вырастет стебелек, который будет крепнуть по мере роста, а потом превратится в тугую веревку; из тех, кто посмеивается, когда им рассказывают, что очень бедную молодую красавицу узнали по ее маленькой ножке, с которой в полночь соскочила туфелька. Бедняги!

Бедняги. Ведь они подвергают цензуре сказку.

Мы же в самолете, не сговариваясь, погружались в сказку. Нам было очень весело побывать в Мекке своего отрочества.

Приземлившись в Л.-А., бывшие «договаривающиеся стороны» — одна с Джеком Уорнером, вторая с Говардом Хьюзом[3] — не должны были перед кем бы то ни было отчитываться; они были теми, кем были; они не приехали десять лет назад, они приехали сюда именно сейчас.

В моей жизни было пять Голливудов: 1959 — 1960, 1964, 1965, 1968 — 1969. И ни один из них не был похож на другой.

Дело, можно сказать, не стояло на месте. Перед нашим приездом в Лос-Анджелес Энн Дуглас, одна из трех голливудских француженок (две другие: Кик Журдан и Вероника Пек), предупредила нас по телефону, что она готовит небольшое party[4]. С любовью задуманный нашими друзьями, этот вечер оказался продолжением сказки нашей юности. Было грандиозно и вместе с тем тепло. В тот же вечер Ричард Никсон, проводивший кампанию по выборам в вице-президенты, устраивал в большом городском отеле «небольшой» праздник в свою честь. При виде множества гостей, толпившихся в гостиных и вокруг бассейна Дугласов, у нас невольно напрашивался вопрос: кто же эти люди, откликнувшиеся на приглашение будущего экс-президента США? Неужели некоторые сделали небольшой крюк и зашли перед сном к Никсону? Лишь Джек Уорнер осмелился, не моргнув глазом, заявить, что он только что от Никсона и еще пойдет к нему, просто ему страшно хотелось узнать, как себя чувствует «сукин сын», которого

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9, 11; 1994, № 1, 3, 4, 7, 9, 10, 12; 1995, № 1, 2.

[1] Лаванду — небольшой городок на юге Франции, неподалеку от Тулузы.

[2] «Пер Ноэль» (*фр.*) — Дед Мороз.

[3] Джек Уорнер, Говард Хьюз — крупнейшие американские кинобизнесмены.

[4] Party (*англ.*) — прием гостей, званый вечер.

он всеми силами пытался завлечь в Америку в 1949 году. Джек Уорнер был груб и комичен. При Маккарти он был злостным «охотником за ведьмами» среди кинематографистов. Гордился этим и вовсе не был врагом тех, кому вредил. Перед тем как отправиться к своему кандидату, он все-таки заявил, что у Дугласов гораздо веселее, чем у Никсона...

Нам и вправду было весело. Монтан спросил Уолта Диснея, почему тот не ответил на письмо, которое он отправил ему из Кабюселя, когда ему было тринадцать лет; Джуди Гарланд пела где-то в уголке салона; Роман Гари говорил, что не стоит принимать всерьез его «скучающий» вид, к которому его обязывает миссия консула. Однако вид у него был вовсе не «скучающий», он все это выдумал. За один вечер Дугласы познакомили нас с целым городом, правда, с некоторыми из гостей мы уже были знакомы.

Были среди них и очень известные (Купер, Келли, Пек и Уайлдер с женами, Джордж Кьюкор, Дин Мартин и другие, кого я не могу перечислить, — список получился бы слишком длинным); а невысокого роста леди, не из самых известных, просто упивалась нашим вхождением «в свет». Это была Минна. Минна Уэллис. Она все вспоминала, как в 1959-м, в «Коломб», она два дня уговаривала меня ехать в Америку, но в конце концов отступила, хотя знала, что дома ее ждет головомойка за то, что она меня не привезла. Теперь она сияла от радости, что видит нас здесь. Ей нравилось рассказывать всем о своем приключении с королем и королевой вечера, с которыми она познакомилась, когда они еще были сельскими влюбленными...

Присутствовал также мистер Гетц[5] с супругой Эдди. Оказалось, что миссис Эдди была герцогиней де Германтес, одной из последних могикан легендарного Голливуда.

Мистер Гетц не забыл о своей длиннющей телеграмме. Ведь, говорил он нам, «дело просто откладывается».

И еще среди гостей был Марсель Далио. Он улыбался своей давнишней приятельнице по фильму «Деде из Антверпена», разглядывал некогда долговязого подростка, выступавшего с шансоном «Мне на это начхать» в «Клубе Пяти», когда Марсель появился в Париже после Освобождения. Сам он пять лет играл в Голливуде роли итальянских метрдотелей и еще какие-то эпизоды; этот город забыл, а может, и вовсе не знал, что перед ним Розенталь из «Великой иллюзии» и Ля Шезней из фильма «Правила игры»...

Словом, наши друзья Дугласы устроили великолепное party. Они сделали это с любовью...

Монтан пел в «Huntington Hardfort», в Старом Голливуде. Театр был огромный. И опять новые музыканты: по законам калифорнийских профсоюзов, нью-йоркских музыкантов к работе не допускают. И Норман снова отобрал лучших. Учитывая нью-йоркский опыт, работать на сей раз было значительно легче. Монтан пел неделю, и всю неделю зал был переполнен.

Мы уже были в Сан-Франциско, когда раздался звонок из Нью-Йорка: Монтана просили приехать. Позже я расскажу — зачем.

Театр в Сан-Франциско весь был в золоте и бархате; стены ложи затянуты малиновой узорчатой тканью; кресла с помпонами, зеркала с фасетами; и если приглядеться, кое-где можно было обнаружить надписи, давным-давно нацарапанные острием бриллианта, презентованного неизвестным авантюристом неизвестной диве.

Пролив Золотые Ворота известен всем. И когда стоишь на последнем этаже «Top of the Merk», откуда виден одноименный мост, невольно ощущаешь себя Джанет Макдоналд или Кларком Гейблом.

Вечером на премьере в центре внимания оказался Гарри Бридж — самый знаменитый американский докер. Этот человек при помощи одного телефонного звонка мог парализовать все порты западного побережья. Такое произошло однажды, когда Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности арестовала Гарри. Через час его отпустили. Так, во всяком случае, гласила легенда.

В Сан-Франциско мы разгневали шофера такси, который непременно хотел, чтобы мы посмотрели на узников Алькатраса через подзорную трубу, установленную, к великой радости

---

[5] Уильям Гетц (1903 — 1969) — американский продюсер.

туристов, как раз напротив страшной скалы. Он высказал свое недовольство тем, что иностранцы позволяют себе не выказывать интереса к американским тюрьмам.

В небольшом кинотеатре Сан-Франциско шел фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли»[6]. В холле стояли витрины, и в них были выставлены нарукавные повязки со свастикой, значки СС, железные кресты и поясные ремни с кинжалами. Два билетера — высоченные, ярко выраженные блондины, и публика сплошь арийская...

(В Сан-Франциско я записала передачу «В узком кругу», по поводу которой Эд Морроу звонил мне в Ля Боль. Но к этому событию я вернусь позже, оно для меня оказалось неожиданно важным.)

Итак, мы снова отправились в Голливуд. Студию «XX век — Фокс» привлекли отклики на концерт Монтана в «Huntington», а также множество писем со всех концов страны по поводу «Шевроле-шоу» американской певицы Дины Шор. Студия предложила Монтану сняться в фильме, который должен был ставить Джордж Кьюкор. Речь шла о «Миллиардерше», где главную женскую роль должна была играть Мерилин Монро (фильм вышел на экраны в 1960 году под названием «Займемся любовью»).

Думаю, если бы я попыталась запродать сценарий на сюжет моего рассказа, независимо от того, относился бы он к периоду Кабюселя и Нейи, или только к 1956 году, или же к моменту нашего прибытия в аэропорт Нью-Йорка, сведущие люди поблагодарили бы меня вежливо и сказали бы, что литература Делли[7] сегодня устарела.

Неизвестно, для какого зрителя — широкого или узкого — предполагалось сделать фильм, но контракт был подписан. Мы предупредили Катрин, что вернемся нескоро. Наше бунгало № 20 в Беверли-Хиллз породнилось с парижским «фургоном», апартаментами гостиницы «Алгонкен», Гастхаузом в Бабельсберге, а также моим небольшим номером на седьмом этаже в лондонском отеле «Савой».

(Странная я все-таки: чаще говорю об отелях, нежели о терзаниях актера, о радостях творчества — о том, почему мои персонажи поступают так, а не иначе, о разного рода парадоксах моей профессии... Это происходит потому, что обо всем этом, во-первых, я говорю довольно плохо, а во-вторых, предпочитаю не говорить вообще, дабы наша тайна осталась при нас. Если бы я попыталась распознать эту тайну, то, желая узнать слишком много, я бы рисковала потерять ее, от меня ушло бы чувство удивления, когда тайна раскрывается.)

Одним словом, мы жили в бунгало № 20, окруженном садом отеля «Беверли Хиллз».

Все бунгало Беверли Хиллз не похожи на то, что может подумать о них средний француз, проявляющий интерес к сафари или читавший Киплинга. Отдельных комнат там было очень мало. Там были в основном номера из пяти комнат с двумя ванными.

Бунгало № 20 находилось на втором этаже, в нем была маленькая кухня, спальня и ванная. На этой же площадке находилось бунгало № 21. В нем жили Артур Миллер и Мерилин Монро.

На первом этаже располагалось бунгало № 19. Дочитай кто-нибудь мой сценарий «Не для продажи» до этой строки — и он тут же был бы отвергнут как неправдоподобный: в бунгало № 19, более просторном, чем обиталище его соседей сверху, при закрытых ставнях жил Говард Хьюз со своей семьей.

Никто об этом не знал, и тем не менее всем все было известно. Его охрана бродила по аллеям парка, окружавшего особняки, с деланным видом праздных гуляк.

Я слышала детский плач и звуки, доносившиеся из № 19. Однажды я увидела Джин Питерс[8], принимавшую на лужайке под окнами солнечные ванны. (Я видела ее в фильме «Ниагара».) Она бросила мне «хелло!» и испарилась.

Самого Говарда Хьюза я видела лишь однажды. Мне его показал Артур Миллер. Но я забегаю вперед. Это произошло спустя несколько недель после того, как мы обосновались в коттедже. И я пишу об этом, чтобы больше не возвращаться к Хьюзу. Артур обещал меня разбудить, когда подвернется случай доказать то, о чем он мне рассказывал. Однажды, было уже довольно поздно, он постучал в нашу дверь и сказал, чтобы я вышла на балкон кухни. В кухне

---

[6] О Лени Рифеншталь см. «Искусство кино», 1994, № 10.
[7] Фредерик Петижан де ла Розьер Делли (1876 — 1949) — французский писатель.
[8] Джин Петерс — американская актриса.

был деревянный балкон и была видна улочка, на которой мы в первый же день нашего приезда в Голливуд приметили старый «додж» (или «форд»), по всей видимости, брошенный владельцем. Машина была серовато-бежевого цвета.

От машины к бунгало № 19 тянулись змеевидные шланги отопления, вентиляции и телефона. На заднем сиденье положив ноги на спинку переднего, расположился человек — Говард Хьюз занимался делами. Весьма возможно, что он развлекался, разыгрывая перед нами спектакль...

Но «вернемся к нашим баранам».

В огромном зале студии Спирос Скурас[9] устроил грандиозный коктейль. В 1959 году он был великим патроном фирмы «XX век — Фокс». (За несколько месяцев до этого он отличился. Во время визита Никиты Хрущева на студию, где шла работа над фильмом «Канкан», он произнес речь, конец которой я цитирую по памяти: «Посмотрите на меня, мистер президент. В Греции я был бедным пастухом, а теперь я патрон и у меня 35 000 служащих. Вот что такое Америка! Что тут скажешь?»

«Я, — ответил Хрущев — был бедным пастухом на Украине, а сегодня я патрон двухсот миллионов граждан. Вот что такое СССР!»)

Итак, Спирос Скурас устроил грандиозный коктейль в студии в честь подписания контракта с Ивом Монтаном. Шампанское и виски лились рекой; закуски и десерт также были в изобилии. Фотографов собралось, по крайней мере, человек пятьдесят, и пленки они не жалели. Нас много снимали. На большинстве снимков мы все четверо: Монро, Монтан, Миллер и я — улыбаемся. Эти фотографии спустя несколько месяцев весьма удачно будут использованы мерзкими газетенками.

31 декабря 1959 года, едва часы пробили двенадцать, свет в зале ресторана погас, я поцеловала мужа, свет снова зажегся, чья-то рука легла на мое плечо, другая — на плечо Монтана. Это был Гари Купер — он первый поздравил нас с Новым годом. И еще сказал: «Я немного прихрамываю, но не могу ли я пригласить вашу жену потанцевать?» Монтан ответил: «Of course», и первые минуты 1960 года я провела в объятиях самого целомудренного и самого красивого в мире мужчины. Он действительно немного прихрамывал, да и я не очень хорошо танцую, а оркестр играл слоуфокс сороковых годов...

За три года до этого, в этот же самый час, мы находились в Георгиевском зале Кремля и бывший украинский пастух неожиданно подошел к нам в темноте. А сейчас был Гари Купер, и ресторан назывался «У Романова». (Тут мой сценарий становится просто неудобоваримым.) Одно дело — сказать Гари Куперу «of course», выпутаться из какой-то обыденной ситуации, прибегая к словам, подхваченным на лету, даже быть понятым, даже с блеском пропеть куплет на другом языке... И совсем другое — выучить диалог, задавать вопросы самому и отвечать на вопросы, которые задают нашему герою, когда все эти вопросы и ответы при чтении сценария нам все еще непонятны, хотя в сюжете вы вроде бы разобрались.

Сказать Джорджу Кьюкору «нет» было бы безумием. Но еще большим сумасшествием было ответить «да». Стены нашего бунгало № 20 вновь покрылись плакатами, разноцветными листками бумаги. В моей жизни снова появились таиландские поэмы и бретонские молитвы. Когда после рабочего дня голливудские «звезды» отдыхали, потягивая коктейль или виски, то есть около шести вечера, Монтан работал. Работал после напряженного рабочего дня.

Это была работа над словами. Причем над словами, которых вы в детстве никогда не слышали, а их надо было произносить легко и непринужденно, как подобает человеку, употребляющему их постоянно. При этом вы должны оставаться естественным, простым, властным, нежным, капризным и наивным, как Гари Купер или Джеймс Стюарт. Норман Красна[10], конечно, думал о них, когда писал свой сценарий, в итоге оказавшийся все той же прелестной сказкой, где Принц снова женится на пастушке...

Итак, мой муж *работал*. А я была домашней хозяйкой. То есть оставалась дома. Перед приходом Монтана подносила спичку к газовой горелке, находившейся в камине под полень-

---

[9] Спирос П.Скурас (1893 — 1971) — один из крупнейших киномагнатов Голливуда, грек по национальности.

[10] Норман Красна — драматург, сценарист, продюсер, режиссер, прославился как драматург фильма Фрица Ланга «Ярость» (1936).

ями. Огонь вспыхивал ярким пламенем, совсем как в романах Диккенса. Я заказывала по телефону ужин, проверяла, наше ли белье принесли из прачечной. Как видите, я была хорошей домашней хозяйкой.

Мне жилось хорошо. Гораздо лучше, чем многим женам актеров, снимавшихся в Голливуде. Им приходилось вставать очень рано, чтобы проводить детей в школу. Добрые нянюшки-негритянки и бонны-ирландки давно уже исчезли с горизонта — жены кинозвезд сами ходили за покупками. Гувернантку, экономку, кухарку можно было увидеть лишь в очень немногих домах либо по телевизору, когда показывали фильмы 30-х годов. Обычно они помогали хозяйке по дому в огромных усадьбах, увеселительных домах в ложном стиле XVIII века или в охотничьих домиках. Они отрабатывали «часы». Не могло быть и речи о том, чтобы женщина, согласившись поработать на кухне, протерла кафельный пол. А та, что будет закладывать в моечную машину грязную посуду, ни в коем случае не станет гладить белье.

Все это весьма осложняло жизнь образцовой хозяйки дома в Беверли-Хиллз: надо было распределять разную работу между разными женщинами. Я знала нескольких жен голливудских актеров, которые в конце концов предпочли все делать сами, вместо того чтобы быть бригадирами. И, вопреки легенде о золотой жизни, им приходилось много работать. И если вы видите карикатуру такой женщины за рулем машины, с бигуди на голове, это означает, что она выбрала момент накрутить волосы перед тем, как пойти на рынок. И когда вечером она встречала вас к ужину, у нее была хорошая прическа.

На большие рауты приглашалась прислуга экстра-класса, которая весьма охотно разыгрывала роли старых слуг дома. Я знала одного такого. Он немного напоминал мне Реми, который работал в доме тети Ирен и дяди Марселя, проживавших у сквера Ламартин. Трижды я делала вид, что вижу его впервые. Потом мы перестали морочить друг другу голову, держались запросто и сравнивали вкус и свежесть угощения в каждом из трех домов.

Женщины, о которых я рассказываю, иногда находили время снова заняться учебой, прерванной из-за замужества. Они вновь поступали в институт, где учились раньше. Чаще это делали жительницы Нью-Йорка, чьи мужья после громкого успеха на Бродвее приглашались в Голливуд. Сначала на один фильм. Оставив в Нью-Йорке квартиру, они снимали в Голливуде первый попавшийся домик месяца на четыре. Первое время они скучали по городскому шуму, снегу и нью-йоркским ночам и не скрывали этого. В то же время тишина, колибри, койоты, шмыгающие в лощинах, яркое утреннее солнце, неторопливые продавщицы в магазинах, красивые пляжи на побережье океана, легкий завтрак у своего бассейна, радость видеть, как твои дети резвятся на лужайке с детьми соседа, как муж возвращается со студии уравновешенный и спокойный, совсем не такой, как после рюмки, пропущенной в «Sardi's», — все это в конце концов покоряло их.

Когда работа над фильмом заканчивалась, все возвращались в Нью-Йорк. Но по первому же звонку из Голливуда снова ликвидировали квартиру на восточном побережье и, если дела у мужа шли прилично, уже не снимали, а покупали жилище. Вот таким образом они становились владельцами усадеб, увеселительных домов XVIII века и охотничьих домиков. У каждого из этих домов была своя история. Их с невероятным размахом строили для великих «звезд» великой эпохи. Вначале было забавно показывать заезжим друзьям спальню Икса с зеркальным потолком или потайное место для бутылок у Игрека.

Но все же рано или поздно постоянно палящее солнце, роскошная рутина, радужная оболочка, которой окружали себя эти женщины, не говоря о дискриминации, существовавшей в тот период между новыми калифорнийцами и калифорнийцами 30-х годов, — все это начинало действовать на них угнетающе. И женщины снова отправлялись учиться.

Я как раз тогда переживала свой период «солнца, колибри, койотов, неторопливых продавщиц и тишины». Я не слишком была обременена домашними заботами. Сервис работал двадцать четыре часа в сутки. Радужная оболочка меня вполне устраивала. Поскольку времени у меня было предостаточно, я со спокойной совестью тратила его как мне вздумается. Бездельничала и не скучала ни одной минуты. Обедала в ресторане отеля, который в то время был чем-то вроде парижского «Фуке» и «Липп». Джимми Вульф, Лоуренс Харви и Джек Клейтон приехали в Голливуд, чтобы посмотреть, как идет фильм «Путь наверх». В саду ресторана снова воцарился Лондон. Иногда это был Нью-Йорк: люди шоу-бизнеса охотно ездят с восточного побережья на западное и обратно, как мы из Парижа в Ниццу. И потом это все же был Голливуд, Hollywood — тот самый. Мне было хорошо под радужной оболочкой, ведь она была

временной. Я часто думала: мне очень повезло, что я не приехала в эту большую деревню, когда меня сюда приглашали. Десять лет назад я была бы не совсем готова соблюдать те правила, какие фирма могла бы по условиям контракта потребовать от меня. Десять лет назад я могла бы поверить в то, что жизнь действительно вот эта радужная оболочка. Каким бы трудным, противоречивым, интересным, а также полным разочарований ни был период так называемой холодной войны, мне было приятно ворошить воспоминания в часы обеда под калифорнийским солнцем. Мне было две тысячи лет — и четырнадцать одновременно.

Продюсером фильма «Миллиардерша» был Вальтер Вагнер. Он очень любил нас. И Монтана, и меня. Это был необычный человек. Сидел в тюрьме за то, что стрелял в любовника своей жены. Любовник остался жив, а Вальтер попал в тюрьму. Став продюсером, он постоянно помогал заключенным, не жалея сил.

Самым знаменитым заключенным был в то время Карл Чесмен, приговоренный к смерти за изнасилования и убийства, хотя прямых доказательств не было. В тюрьме Чесмен написал книгу. Свидание с электрическим стулом пришлось отложить.

Как-то утром Вальтер Вагнер спросил меня, не хочу ли я пообедать с архиепископом. К часу дня, поприветствовав охрану Говарда Хьюза, которая без дела слонялась по аллеям, ведущим к нашему бунгало и дальше, к ресторану «Поло Лонг», я оказалась за столом с Вагнером и архиепископом. Архиепископ был крайне обходительным. Вагнер пригласил его, чтобы он поставил свою подпись под петицией о помиловании приговоренного к смерти. А я была статисткой: Вальтер пригласил меня, чтобы не сидеть с архиепископом в одиночестве. Аргументы Вагнера были точной копией того, что мы в своей стране так часто со всей искренностью пытались втолковывать людям, не воспринимающим то, к чему мы взывали. Я имею в виду тот период, когда мы собирали подписи за отмену смертной казни Анри Мартену, мужу и жене Розенбергам.

Архиепископ, несомненно, был хорошим архиепископом. Он слушал нас так, будто перед его взором представала необычная судьба этого заключенного. Неоднократно кивал головой. Все это было довольно далеко от сострадания... Он допил кофе. И, вежливо отказавшись поставить свою подпись, отправился к своим прихожанам: они ведь были на свободе и ждали его.

Вагнер был вне себя. Он верил в Чесмена. А я ничего не знала... Никогда не знаешь, действительно ли невиновны те, кого вы защищаете. Чаще всего это лишь протест против людей, считающих себя вправе обвинять и приговаривать к смерти, не имея на то никакого морального права.

Вальтер Вагнер загрустил. Так грустишь, когда акция, проведенная каким-нибудь «Комитетом защиты», «друзьями такого-то...», не дала положительного результата.

Вальтер размешивал заменитель сахара в кофе без кофеина и призывал меня в свидетели равнодушия служителей церкви к жизни или смерти им подобных.

И тогда я, прибегнув к обаянию и шарму элегантно одетой женщины, спросила его:

— Вальтер... а что ВЫ сделали для Розенбергов, чтобы спасти их от электрического стула?

— Ничего, — честно ответил он.

Вальтер Вагнер был очень красив. Далеко не молод. Он был отзывчив и интеллигентен. Его «ничего», сопровождаемое виноватой улыбкой, было гораздо красноречивее любых извинений, которых ему не хотелось произносить.

Я рассказала эту историю как свидетельство того, что у меня не было времени скучать...

И еще несколько слов о больших особняках. О них я уже говорила выше. В каком-нибудь из них, даже если хозяйскому сыну уже исполнилось сорок один и жил он в Нью-Йорке, можно было еще увидеть старую няню-негритянку, когда-то поившую сыночка хозяйки молоком из бутылочки. Это было голливудское предместье, нечто вроде парижского Сен-Жермен. На стенах особняка — подлинники Ренуара, Ван Гога, Пикассо. Тут же — кинозал для показа 35-миллиметровых фильмов. Киномеханик приходит работать после ужина. Вечера уикэнда были единственными, когда в половине одиннадцатого город еще не спал.

В этих домах царили женщины. Жены либо дочери легендарных продюсеров. Они знали о Голлливуде все. Рассказывали о том, как совершалась великая авантюра перехода от немого кино к звуковому. Наведывались в Париж на демонстрацию новых коллекций мод. В кино никогда не ходили. Кино приезжало к ним само. Показывали гостям только что созданный

фильм, как правило, последнее детище конкурирующей кинокомпании. Круг гостей состоял из верных друзей и новых людей, вызывающих всеобщий интерес. Они были исполнены царской грации и иногда по-царски капризны. За ними знали увлечения — чисто платонические, которые заканчивались плачевно.

Некоторые из этих домов закрывались для вас навсегда, если дом противника успевал распахнуть перед новичками свои двери первым. Противостояние враждующих домов восходило к эпохе Рудольфа Валентино и появлению комиксов о собаке Рин-тин-тин[11]. Причины противостояния для новичков оставались неясными — они были общеизвестны лишь первооткрывателям, а те не считали необходимым о них говорить. Так было. Всегда. С незапамятных времен мистер Икс не разговаривал с мистером Игреком, поэтому следовало знать, что его фамилию в доме мистера Икс упоминать категорически запрещено. И наоборот. Это был закон, который требовалось соблюдать неукоснительно.

Дом Джорджа Кьюкора. В нем нет просмотрового зала. Зато повсюду дорогие фотографии, благодаря которым небольшие салоны в викторианском стиле превращались в настоящую синематеку. А вот и сам Кьюкор собственной персоной. Кьюкор знал о кино — позавчерашнем, вчерашнем и завтрашнем — абсолютно все. Ему было и сто лет, и восемнадцать одновременно. Он также единственный из тех, кого я знаю, кто звонит вам в 19.26, сердится, что вы еще дома, тогда как ужин, на который вы приглашены, назначен на 22.30. «Вы уже опоздали», — говорит он вам. Вы живете в пяти минутах ходьбы, но Кьюкор любит предусматривать непредвиденное. Он также единственный, кто может в половине одиннадцатого вечера безапелляционно заявить: «Пора идти спать», какой бы блестящей ни была собравшаяся компания. Один из немногих, кто в течение четырех украденных от работы часов бывает таким уморительным, великодушным, внимательным, беспощадным к злюкам, злым с дураками, влюбленным в талант, грубым со снобами и безгранично деликатным с людьми нетитулованными.

В долине Беверли-Хиллз были также небольшие домики, расположенные в отдалении от богатых кварталов. В них в ту пору жили сценаристы или режиссеры, иногда независимые продюсеры, не получившие пока права подписываться своим именем...

Как видите, для домашней хозяйки я много двигалась. А когда оставалась дома, читала сценарии. Их молескиновые обложки были несколько потрепаны. Почти все сценарии были глупыми, но с восхитительными женскими ролями. Обложки свидетельствовали, что сценарии были написаны давно. Я представляла себе, как от Бетт Дэвис они переходили к Джоан Кроуфорд, потом попадали в руки Ингмара Бергмана. Кое-какие побывали у Анны Маньяни; возможно, и Ингрид Тулин тоже их читала, Ава Гарднер перелистывала в перерыве между двумя корридами. Они осели в моем номере, и клянусь, кое-какие из них я обнаружила в стопке моей подруги Анук Эме у бассейна Коломб, когда она возвратилась из Голливуда в 1967 году после своего успеха в фильме Лелуша «Мужчина и женщина». По этим сценариям не было снято ни одного фильма.

Но среди них были и неплохие. Особенно один, по которому тоже никто ничего не снял. Это не был типичный материал для «звезды», но изумительная история с большим количеством персонажей... Часто из сценариев были нарочно вырваны форзацы — это бросалось в глаза. Ни названия, ни фамилии автора, ни фамилии режиссера. От них пахло ладаном, серой, как правило, эти сценарии были так же блеклы, как и другие. Какой-то умник снабдил свой словами: «Подпись поставить не могу, но это я». Среди этих авторов почти никогда не встречались мои небогатые друзья из домиков, расположенных в долине. А если вдруг встречались, это означало, что они не обладали талантом, который Божьей милостью придавал им статус жертв маккартизма...

А еще в долине был замок Мормон. В тот период он служил гостиницей для нью-йоркцев, приезжавших сниматься в голливудском фильме на два-три дня. Пол Ньюмен и Джоан Вудворд, две их маленькие девочки и няня-негритянка, которая воспитывала еще Джоан, занимали последний этаж. Они приехали не за «гонорарами», просто еще не решили, стать ли им калифорнийцами. Они были смешные, пылкие, увлеченные. Они и сейчас такие.

---

[11] Рин-тин-тин (1916 — 1932) — пес-кинозвезда, снимался в кино в 20-е годы. В 1976 году о его карьере в кино был снят фильм «Пес, который спас Голливуд».

А я циркулировала между домами богатых и бедных, «английскими обедами» и просто обедами, встречалась с архиепископом и французскими друзьями. Открывала для себя «Farme's Market», дорогие лавочки Беверли-Хиллз...

Нередко магазинчик, где торговали пластинками, через неделю превращался в обувной, и забавно было видеть продавца пластинок в лавке, специализирующейся на продаже индийских тканей.

Мне было слышно, как стучит машинка Артура Миллера. Мерилин уезжала на студию в шесть утра, Монтан — в половине седьмого. Около половины двенадцатого дверь моего соседа открывалась, он стучал к соседке. Это был ритуал. «Я пришел пить кофе», — говорил мне Артур. Он просил меня поделиться моими планами на день. Я рассказывала, мы пили кофе, затем я уходила открывать что-то новое, обещая рассказать ему обо всем во второй половине дня. Артур возвращался к своей машинке. В большой деревне он ни разу не был.

Вне дома на меня работала Элис Эйсгил. И работала очень хорошо. Так хорошо, что в один прекрасный день, в феврале или марте, не помню, я оказалась в числе номинантов на «Оскар».

Теперь настала пора возвратиться к передаче «В узком кругу» Эда Морроу, запись которой состоялась в Сан-Франциско двумя месяцами раньше, когда я предполагала, что через неделю окажусь во Франции. Звукооператоры обещали даже переслать мне копию, когда она будет смонтирована.

В один прекрасный вечер, незадолго до номинации, передача прошла по телевидению. Эд Морроу, с которым я никогда не встречалась, но всласть наговорилась «в узком кругу», был типичным американцем. В течение всей войны он работал в Лондоне корреспондентом американского радио. По возвращении он рассказывал своим согражданам, которые никогда не слышали воя сирены (разве только полицейской), о мире, в котором он прожил несколько лет. У американцев есть большое преимущество — им не скажешь внезапно в разговоре: «Кстати, а ваши предки родом из какого гетто или из какой сицилийской деревни?» Эд был прямой наследник того, чье имя начертано на покрытом трещинами большом колоколе, хранящемся в Филадельфийском музее: «Пропагандировать царство свободы по всей стране для всех ее граждан». Он был из тех, кого называют «коренным» американцем. Его преимущество было также и в том, что он белый.

Короче говоря, в один прекрасный день, когда телевидение вытеснило радио, Эд Морроу решил убить Маккарти. До такого простого решения надо было додуматься. Морроу достаточно было получить интервью у пресловутого сенатора, довольно долго разыгрывавшего роль Торквемады[12]. Маккарти был очень доволен, что может высказаться. И высказался. Говорил он долго. Вся Америка, сидя перед телевизором, увидела безумца, который сам не понимал, что говорит. Через три недели Маккарти скончался. Я не говорю: «умер», я говорю: «скончался».

Все это мне рассказали во Франции. И уже в Ля Боль во время летнего турне, когда я соглашалась принять участие в передаче «В узком кругу», я знала, что мне не придется общаться с людьми консервативных взглядов. Принцип передачи был следующий: четверо участников вели разговор как бы по телефону из четырех разных городов на тему, предложенную Эдом Морроу. Каждого снимали там, где он говорил. Таким образом, четыре камеры работали одновременно.

Я знала своих собеседников: Гедда Хоппер из Лос-Анджелеса (именно здесь я должна была бы сказать: «из Голливуда»), Аньес Де Милль из Нью-Йорка, Эд Морроу из Лондона. Сама я говорила из Сан-Франциско.

У Гедды Хоппер артистическая карьера не сложилась. Она нашла себя в журналистике. У нее была ежедневная колонка в газете Херста, в которой она раздавала похвалы тому, кто ей нравился, и разносила в пух и прах того, кого невзлюбила. Она постоянно терроризировала город. Из-за нее распадались семьи, разрушались контракты. Информацию ей поставляли мелкие шпики; она не двигалась с места, чтобы получить нужное интервью, призывала к себе интервьюируемых и не забывала в соответствующий момент вставить, что виноватые — шлюха или гений — приходили к ней по собственной воле. Она много доносила во времена маккартизма.

---

[12] Томас Торквемада (ок. 1420 — 1498) — глава испанской инквизиции (великий инквизитор). Инициатор изгнания евреев из Испании (1452).

Аньес была племянницей Сесиля Де Милля[13]. Хореограф по профессии, она не работала в течение восьми лет, ибо числилась в «черном списке». Об Эде Морроу я уже рассказывала. Что касается меня, я была весьма запоздалым открытием седьмой музы — чужая в Голливуде, чужая в Америке.

Первый вопрос Морроу был следующий: «Считаете ли вы, что «эта самая пресса» важна для карьеры?» Де Милль и Хоппер, у которых были свои счеты, тотчас же сцепились. Я не захотела вмешиваться в их сугубо американские дела и просто сказала, что пока далеко недостаточно изучила прессу, о которой идет речь, чтобы сравнивать ее с прессой моей страны.

Второй вопрос целеустремленного Морроу был такой: «Должны ли артисты заниматься политикой?» Хоппер не колеблясь ответила: «Да, непременно, при условии, если это хорошая политика». Перепалка между нею и Де Милль стала еще ожесточеннее. В этот момент Морроу пожелал узнать мнение представительницы Европы. Я сказала, что воздержусь быть судьей в споре мисс Хоппер и мисс Де Милль. Он меня не касался... Зато я могла говорить о своей стране и рассказать, что в двадцать лет, находясь под нацистской оккупацией — хочешь ты этого или нет, — нельзя не проявлять интереса к тому, что некоторые называют политикой. Я рассказала о войне, о коммунистах и о некоммунистах, о расстрелах и облавах, о страхе и голоде. Картины прошлого одна за другой снова возникали у меня перед глазами в этой уютной гостиной, выходившей окнами на Золотые Ворота; и совсем рядом, всего в пятидесяти метрах от студии, находился кинотеатр, где шел фильм «Триумф воли» и в фойе были выставлены кресты со свастикой... Я была очень искренней. Мне было хорошо, как бывает хорошо, когда действительно веришь в то, что рассказываешь. Морроу, Де Милль и Хоппер слушали.

Снятая в декабре, передача прошла по телевидению в феврале или марте. Ее видел весь город. Морроу дал крупным планом рассказ о годах оккупации Франции, а также — к несчастью для нее — немые и звуковые планы реакций мисс Хоппер, слушающей мой рассказ. На ней была знаменитая шляпа (говорили, что у нее их двести), а под шляпой лицо, которое никак не назовешь привлекательным. Как бы то ни было, она смело держалась своих взглядов, и монтаж передал это с точностью. «Всем известно, что я была полностью согласна с Маккарти», — бросила она Аньес Де Милль. Ее заключительная фраза, на которой заканчивалась передача, вырвалась в момент, когда Гедда не сомневалась, что камера уже отключена. Она сказала: «Мне следовало быть осторожнее, я попала в сети либералов». Слово «либерал» имеет разный смысл в зависимости от того, какая проводится политика — «хорошая» или «плохая». В данном случае, согласно взглядам мисс Хоппер, — «плохая». Короткую фразу мисс Хоппер широко комментировали в Голливуде. Все, кого она в течение многих лет заставляла дрожать и кто не всегда мог или не осмеливался послать ее к дьяволу, чувствовали себя отмщенными.

Больше всего от передачи досталось мне. Гедда Хоппер не простила мне «Узкого круга». У нее было два оружия: слова, которые ранят, или молчание, которое убивает. Поскольку она была уже не очень молода и еще верила в добрые старые времена, она выбрала то, что великолепно действовало годами: второе оружие. И совершила ошибку.

На следующий день все газеты сообщили о подсчете голосов, представленных на «Оскара» номинаций: все — и серьезные, и суровые, и непримиримые, и несерьезные. В номинации «лучшая актриса» было отобрано пять претенденток: Кэтрин Хепбёрн, Дорис Дей, Элизабет Тейлор, Одри Хепберн и... Симона Синьоре.

Мисс Хоппер в своей колонке новостей поступила почти так, как это мог бы сделать «Пари-матч». Она назвала четырех претенденток и забыла про меня.

И тем самым себя высекла. Я многим ей обязана. В отместку несколько месяцев спустя Гедда Хоппер отыгралась на Монтане. Меня в то время в Америке не было. Я вернулась в Европу.

«Путь наверх» был единственным фильмом европейского производства. Я была единственной актрисой, не обязанной Голливуду своей карьерой. Я должна сказать себе, что все это играло на меня. И молчание мисс Хоппер тоже кое-что значило, так же как и телепередача «В узком кругу».

---

[13] Сесиль Б. Де Милль (1881 — 1959) — американский писатель, сценарист и режиссер.

Я была счастлива, я была изумлена. Никогда бы не подумала, что это может завершиться для меня «Оскаром». И без того все было потрясающе. В предшествующие номинации несколько недель люди, очень хорошо относившиеся ко мне, говорили: «Вот увидишь — ты будешь номинантом!» А когда это свершилось: «Я же тебе говорила!»

За две недели до присуждения «Оскара» формулировка изменилась: «Ты непременно его получишь...» You're going to get, you're going to get...» — слышала я из машин с красными огнями, по телефону из коммутаторской отеля «Беверли-Хиллз», когда заказывала обед, из уст приятелей по «Polo Longe». И я сделала открытие, что в этой большой деревне намечается праздник, который бывает здесь каждый год. Праздник кино, где будут заключаться пари, как на скачках, где есть свои кандидаты, свои противники.

Я была кандидатом отеля «Беверли-Хиллз». Там никто не голосовал — там не было ни первого, ни второго тура. Но когда мы на рассвете возвратились в свой двадцатый номер и после торжественного вечера поставили «Оскара» на камин рядом с фотографией нашего прекрасного дома в Отей, мы нашли на полу массу записок, подсунутых под дверь после передачи по телевидению церемонии вручения. Они были нацарапаны на английском, итальянском, испанском, и в них говорилось: «Браво и спасибо, я выиграл 10... 20... 50 долларов».

Тем, кто голосовал за меня, я не могла сказать «спасибо». Голосование было тайным. Я так и не узнала, кому из двух с половиной тысяч человек моей прекрасной профессии я была обязана своей номинацией в первом туре; не узнала также, кому своей победой во втором.

Как бы то ни было, я нескоро забуду радостные возгласы, раздававшиеся в большом зале кинотеатра, когда Рок Хадсон, вскрыв конверт, в котором был листок только с одной из пяти фамилий, прямо-таки прокричал: «Симо-оне Синорей!»; не забуду, как шла по ряду между кресел, как поднималась по небольшой лестнице на сцену, чтобы получить легендарную статуэтку, обладательница которой — заслуженно или нет — становилась в столице кино «лучшей актрисой». На один год.

Я была бы отвратительной лицемеркой, если бы сказала, что все это было лишь неожиданно. Это было потрясающе! Это была моя победа, это было действительно здорово! Это была победа голосовавших за меня. Это был ответ на молчание мисс Хоппер, а также на две злобные статейки, появившиеся на следующий день после объявления номинации: в одной говорилось, что голосовавшие опозорили себя, когда предложили мою фамилию, звучащую так же шокирующе, как звучала бы фамилия г-жи Геббельс в 1938 году (!!!). Во второй меня просили сообщить номер моего билета члена компартии, а также объяснить, почему я ездила на студию ДЕФА сниматься в фильме некого Бертольта Брехта.

Голливуд. 1960.Церемония вручения премии за лучшую женскую роль в фильме «Путь наверх»

Небольшой поселок в Северной Америке под названием Голливуд одного из «Оскаров» в 1960 году присудил себе сам, желая этим сказать, что он снова свободен делать то, что ему нравится... Об этом свидетельствовали и радостные возгласы на следующий день в адрес нашего бунгало, и букеты цветов, первый из которых был от Кэтрин Хепбёрн.

Сама церемония проходила по хорошо установленному и давно обкатанному ритуалу. В том году великолепным распорядителем вечера был Винсент Миннелли. Одновременно это был праздник в городе с вручением премий лучшим ученикам по всем категориям профессии и показом самого роскошного шоу-варьете.

Праздник, потому что с заходом солнца небо Лос-Анджелеса начинают бороздить перекрестные лучи огромных прожекторов, напоминающие гражданам о том, что вече-

ром произойдет нечто важное и все граждане могут прийти туда, где это будет происходить. Они смогут лицезреть, как из роскошных лимузинов будут выходить их сегодняшние кумиры, а также кумиры их детства и молодости; лицезреть, прежде чем «звезды» исчезнут за дверьми просторного кинотеатра. Люди приходят, они кричат, они свистят от удовольствия, это праздник.

Великолепное шоу-варьете транслировалось по телевидению на всю Америку; в паузах между каждым вскрытием конверта, которое принесет разочарование четырем претендентам и огромную радость пятому (тогда «звезд» представлял Боб Хоуп, выполнявший функции цереможниймейстера), на сцене выступал не менее известный артист с пением, танцем или разговорным жанром.

Сидя на задних сиденьях «кадиллака», приехавшего за нами к восьми часам, мы с Монтаном любовались перекрестными огнями в небе и проверяли, на месте ли пригласительные билеты с изображенной на них золотом магической статуэткой. Это были «ступени», по которым предстояло пройти.

На одном билете были указаны места. На втором — что следует делать в случае триумфа. А именно: подняться на сцену. Номер места указывал, что каждый из номинантов сидит в кресле возле главного прохода, с тем чтобы не пропадало время после вскрытия конверта. Еще один билет приглашал всех — и обладателей премии, и неудачников — на колоссальный ужин в «Beverly Wilshir».

У Монтана, кроме того, был билет с надписью «Исполнитель», разъяснявший, куда ему надлежит пройти, чтобы исполнить на сцене две песни, как его об этом просил Винсент Миннелли.

В лимузине мы тряслись от страха по четырем поводам. И еще немножко хохотали. Кабюсель и Нейи-сюр-Сен подмигивали нам. «Кадиллак» доставил нас к подъезду кинотеатра. Одновременно подъехал молодой человек, который помог нам проникнуть в кинотеатр незаметными.

К половине одиннадцатого мой страх за Монтана и его страх сами собой рассеялись. После присуждения «Оскара», по-моему, за лучшую музыку, Боб Хоуп вывел на сцену Фреда Астера и попросил его привести на эту же сцену «Ивесс Моннтайн». Ивесс спел «Юноша танцевал» — песню про беднягу-неудачника, которому казалось, что он танцует, как Фред Астер. Ив пел это и танцевал перед Фредом Астером, а потом спел «Париж». Таким образом, на два страха — мой за него и его за себя — стало меньше.

Когда Миннелли предложил провести его в зал ко мне, Монтан ответил: «Я лучше подожду ее здесь». Миннелли ответил: «Будем надеяться, что так оно и случится». Но об этом Монтан сказал мне позднее.

Теперь у меня оставался страх за себя и у него — за меня.

С самого начала вечера все «Оскары» собирал «Бен Гур». Бурной овацией встретили присутствующие в зале имена Файфа и Джона Хабли. Только позже я узнала, что таким образом приветствовали самую способную и изобретательную пару в истории американского анимационного кино, прошедшую через маккартистское чистилище... Великолепный суперфильм «Бен Гур» продолжал собирать «Оскаров»: за костюмы, музыку, монтаж. Знаменитые руки вскрывали конверты — и все время: «Бен Гур», «Бен Гур», «Бен Гур»...

«Бен Гур» получил уже девять «Оскаров», когда был вскрыт конверт с именем актера, который награждался за лучшую мужскую роль. Это тоже был «Бен Гур» — Чарлтон Хестон.

Мой муж оставался за кулисами. Место рядом с моим креслом номинанта пустовало. За моей спиной сидел номинант, не получивший премию, а передо мной — номинантка, которая, может быть, ее получит. Подходил момент вручения премии актрисе за лучшую женскую роль. Я ежилась в своем красивом, расшитом черной гладью платье. Не было ни малейшего повода надеяться, что те же голоса, отобравшие крупнейший суперфильм, могут выбрать стареющую Элис из скромного фильма, снятого на английской студии «Шепертон» на скромные деньги. Тем не менее раздается возглас: «Симо-он...», и я получаю хороший шлепок по плечу от сидевшего за моей спиной номинанта — я уже встаю, я уже бегу... (Остальное читайте выше.)

Конец сценария «Не для продажи».

Продолжение следует

Перевод с французского Надежды Нечаевой

Без шинели

Три движущие силы отечественной анимации были явлены на экране Белого зала Дома кинематографистов, когда в конце прошлого года там были организованы просмотры фильмов — соискателей «Ники-93»: «Союзмультфильм», студия «Пилот» и «Мультелефильм».

Впрочем, в кинозале незримо присутствовала и еще одна сила — персонифицированная в именах и работах мастеров история отечественной мультипликации, ставшая безусловной мерой и шкалой оценок, по которой вольно или невольно сверяешь то, что делают сегодня российские аниматоры. Во время просмотра пришлось воочию убедиться, до какой степени показанная программа — а надо думать, что на приз Союза кинематографистов номинируются все-таки лучшие картины из общего списка годовой продукции, — оставляет желать лучшего.

После просмотра я смог сделать лишь два заключения: отечественная анимация, как бы там ни было, существует; но сегодня она выглядит на удивление провинциальной.

«Нику» получил фильм Рината Газизова «Происхождение видов» (студия «Пилот») . Присудив ему награду, «академики», на мой взгляд, подтвердили, что в «окружающей среде» выживает наиболее приспособленный, сноровистый и удачливый, и в таком контексте саму формулу «происхождение видов» можно расценивать как метафору исчезновения личности с экрана. Эта работа представляет собой мультипликационный сериал — сборник более или менее веселых экранных анекдотов на тему эволюции, демонстрирующих, так сказать, графическое и литературное остроумие авторов. Лучше удались истории с сексуальным оттенком (сюжеты «Дятел», «Осьминог», «Носорог»...), — тут уж художники порезвились вовсю. Однако когда содержание анимационной работы в целом сводится исключительно к визуальным рифмам и экранным метаморфозам-превращениям рисунка, иной раз и в самом деле остроумным, но и только, то трудно понять, в чем заключается ее исключительность.

В «Другой стороне» М.Алдашина хороши формалистические кадры, изображающие подземную работу дождевых червей (кстати, похоже, подобного рода живность в работах «Пилота» стала особо предпочтительной в качестве экранных персонажей). Стильная черно-белая графика экрана, как будто пронизанного прихотливыми узорами, выразительна и изысканна и напоминает образцы западного нонконформистского искусства 70-х. Впрочем, когда действие из черной плоскости подземелья перебирается в окрашенное пространство земной поверхности и персонажи обретают «телесность», вместе со стилистикой, увы, резко меняется и качество изображения — кадр, потеряв сдержанность графики становится броско-аляповатым, а собственно сюжет, очищенный от нюансов, выглядит слишком спрямленным. Сюжет таков: жили два друга-червячка, резвились себе в «родной почве» и не знали горя, пока один, выползший на земную поверхность, не стал жертвой злодейки-вороны; опечаленный его товарищ в поисках более «демократичного социума» отправился рыть землю насквозь и, оказавшись по «другую сторону», обнаружил там несметные полчища тех же — таких же — кровожадных хищниц. Конечно, коротко и ясно, но не скажешь, что идея особенно оригинальна и свежа.

Фильм Алексея Харитиди «Гагарин» (студия «Пилот») сделан в том же жанре мультипликационного анекдота — экранизация коротких смешных историй, кажется, становится излюбленной формой, которую предпочитают современные художники: провоцируя смех в зале, она по определению способствует эмоциональному контакту между зрителем и автором. Но анекдот хорош, если он кстати и если исполнен во всех отношениях безукоризненно. В иных случаях он оставляет лишь чувство неловкости. В «Гагарине», нарисованном в стилистике веселого комикса, гусеницу случайно угораздило заползти в бадминтонный волан, и она совершает вынужденные полеты над поляной: увлекшись, играющие доводят ее до полного изнеможения, и, наконец, приземлившаяся «героиня» не может прийти в себя от мучительных припадков тошноты; когда же ей приходит время превратиться в красивую бабочку и расправить крылья, сам вид упивающихся умилительным полетом «соплеменниц» вызывает у нее одни лишь приступы рвоты. Что тут говорить, если говорить нечего... Какой-никакой смысл рассказанному, как можно догадаться, должно бы придать название ленты, но оно по меньшей мере неостроумно и выглядит костылем-подпоркой, который худо-бедно

поддерживает на ходу этот экранный анекдот. Смех, который «Гагарин» вызывает в зале, больше похож на ржание, и, кажется, это верный признак сомнительного чувства юмора и зрителей, и авторов. Может быть, такого рода работы возможны, но уместны они в лабораторном, что ли, порядке — как учебный этюд, упражнение, тренировка в ремесле, наконец, как обмен шутками в своей компании.

Трудно сказать, на какую аудиторию рассчитаны союзмультфильмовские ленты «Шут Балакирев» Е.Бариновой или «Коммунальная история» А.Шелманова. В «Шуте...» стилизованный под лубок рисунок в рассказе о премудром петровском шуте слишком скучен, как, впрочем, и сам этот назидательный рассказ, хотя, казалось бы, жанр «народной картинки» мог бы подсказать увлекательные драматургические и режиссерские решения. В «Коммунальной истории» выполненный в стиле «пилотовской» мультипликации, со стремительными метаморфозами музыкальных и литературных тем и экранных пространств, рассказ о том, как сумасшедшая современность обживает историю культуры и собственно историю, превращая ее в джентльменский набор «коммунальных» клише, — выглядит по меньшей мере сумбурным и невнятным, хотя, казалось бы, само погружение в литературный и исторический контексты могло бы уберечь от тех же клише и способствовать «классической» ясности повествования.

«Обед с господином Грызли» Аиды Зябликовой (вторая серия «Страны бобберов», «Мульттелефильм») — на мой вкус, лучшая из показанных в программе картин. Это трудоемкая и, с профессиональной точки зрения, в самом деле интересная работа с хорошими куклами и добротным сценарием. Существенный недостаток, который я усматриваю в ленте, — ее некоторая несвоевременность: содержательно картина очевидно устарела. Могу представить себе ажиотаж, который вызвал бы этот фильм году этак в 85-м, а еще лучше — в 75-м. Тогда он дал бы отличную пищу для веселых намеков, смеха, бесконечных упоминаний и цитат: думаю, цитировали бы его не меньше, чем Стругацких. Сегодня заложенный в «Обеде...» политический и социальный подтекст, увы, стал «текстом» прошлого, и лента, которая могла стать, как теперь говорится, культовой, смотрится как «цветок запоздалый».

«Обезьянки, вперед!» Л.Шварцмана по сценарию Г.Остера («Союзмультфильм») — один из немногих, если вообще не единственный, сегодня фильм, рассчитанный на детскую аудиторию. Однако история приключений многодетной мамаши-обезьяны, деньденьской только тем и занятой, что наведением порядка в окрестностях, где набедокурили ее детки, воплощена на редкость старомодно и неизобретательно, будто снимали картину десятки лет назад и снимали в том стиле, по поводу которого кто-то сказал: «... мультипликация не была связана с культурой». Такой стиль и сегодня —сегодня особенно! — утомляет не меньше, чем лимитированная мультипликация среднего сериала, произведенного где-нибудь в Гонконге.

Правда, у нас всегда считалось, что отечественная анимация — лучшая в мире. Если и так, то ведь это говорится о работах мастеров, которые всегда и везде составляют исключение. Средний же уровень — положа руку на сердце —вспомнить страшно. Однако не вышло бы так, что о нашей сегодняшней мультипликации завтра вспомнить — за тем же редким исключением — будет и вовсе нечего.

То, что отечественные анимационные фильмы все еще снимаются, в наше время не может не удивлять. Но так получается, что сейчас анимация существует в первую очередь для самих аниматоров: сами снимают, сами смотрят, сами себя оценивают и награждают. И в целом трудно рассуждать о путях развития этого вида искусства, о его языке и эстетике в будущем, пока такая ситуация сохраняется. На том можно было бы и завершить разговор, но, рискуя услышать обвинения в благоглупости, продолжу.

Анимационный рынок (и западный, и наш отечественный) практически ненасыщаем, но этот рынок предъявляет свои жесткие требования — к тому, что касается, например, структуры, длительности, стилистики произведения; к такому показателю, как серийность, и т.д., — не выполнив которые, очень трудно рассчитывать на самоокупаемость и тем более на прибыль.

С другой стороны, сегодня существуют такие интересные и сложные проблемы, как соединение стилистики игрового и анимационного кинематографа, широкое использование в кино компьютерной технологии. Искусство меняется, как меняются технологии, научные взгляды и природа. Если вы видели «Парк Юрского периода», вы понимаете, о чем идет речь. Вероятно, через несколько лет мы увидим новый фильм Спилберга, в котором анимационная техника будет использована процентов на восемьдесят-девяносто. К тому же далеко не последний вопрос: в каком качестве сами вскоре будем присутствовать на кинопросмотрах — в качестве зрителей или участников зрелища... Посмотрите на собственных детей и спросите, что им больше нравится: смотреть кино или самим участвовать в нем, используя при этом игровые приставки? Узнайте, где они предпочли бы проводить время: в кинотеатре или в магазине «Денди»? И то, что вы услышите, может стать ответом на вопрос, за какой мультипликацией будущее. Нравится нам это или нет.

Г.Елисеев

Минимально короткие истории

Некоторое время назад могло показаться, что «самый европейский» американский режиссер Роберт Олтмен утратил связь с современностью и выпал из обоймы кинодеятелей, оказывающих существенное влияние на кинопроцесс. Между тем так называемая «европейскость» Олтмена заключается (во всяком случае, в глазах американских критиков) прежде всего в его критическом отношении к базовым американским ценностям. Вот этот-то критический запал (начиная, наверное, с фильма 1985 года «Глуп для любви») в последние годы приугас. Но то, что он не превратился в забронзовевший памятник самому себе, энергично доказано двумя его лентами — «Игроком» и «Короткими историями».

«Короткие истории» развиваются как бы в реальном времени в виде серии механически пересекающихся историй (с участием двадцати двух персонажей восьми рассказов Реймонда Карвера). Причем герои разных эпизодов случайно встречаются по ходу действия. Инвариантная тема всех сюжетных линий — разрыв любовных или кризис семейных отношений. Такая драматургическая структура напоминает телефонный кабель с его скрученными в пучок, но изолированными проводами.

Например, один из «проводков» кабеля — «абсолютный врун», дорожный полицейский (Тим Роббинс), просыпается у своей любовницы (Фрэнсис Макдорманд), причем ее муж — пилот вертолета, с которым она разводится (Питер Галлахер), появляется чуть позже, и это уже начало другой «нитки кабеля». Сломя голову он (Роббинс) мчится к жене (Мэдлин Стоу), врет ей, что участвовал в ночной засаде и, проклиная вертящуюся под ногами собачку (которая чуть позже будет участвовать в завязывании еще одной истории), выезжает на дежурство, где сразу же останавливает, якобы за нарушение, представительницу другого сюжета-нитки — «выездную клоунессу» (Энн Арчер). Разобравшись с ним, Арчер, одетая в клоунскую униформу, заходит в кондитерскую, где уже находятся не знакомые друг с другом герои других сюжетных линий — Энди Макдауэлл и Питер Галлахер (то есть муж и жена из фильма «Секс, ложь и видео» — это шутка режиссера, выходящая за пределы фильма). Больше на протяжении фильма эти трое не встречаются и, получив выпечку (которая, в свою очередь, тоже сыграет в фильме определенную роль), расходятся по разным сюжетам. И так на протяжении всех трех часов фильма.

«От себя» (такого рассказа у Карвера нет) Олтмен добавил линию джазовой певицы (которую играет Энни Росс из знаменитого вокального трио пятидесятых «Ламберт-Хендрис-Росс») и ее страдающей депрессией дочери-виолончелистки (Лори Сингер), в финале кончающей самоубийством. Песни, исполняемые Энни Росс в кафе, куда иногда наведываются герои фильма, отчасти служат музыкальным комментарием сюжетов.

Прием «горизонтального среза» (или «скрутки телефонного кабеля»), впервые использованный Олтменом в «Нэшвиле» (1975) и развитый в «Свадьбе» (1978), репрезентирует, по его замыслу, современную американскую действительность на «общем плане». У этой схемы есть свои преимущества: возникает широта обзора, создается «корпус данных», но вместе с тем, естественно, возникает нехватка реального времени для «раскручивания» драматургии сюжетных линий до полноценного психологического звучания.

Тем не менее взаимная вибрация этих мини-сюжетов создает свой резонанс, рисует портрет поколения как «сумму экзистенций», расчищает фантастическую кинофреску последних дней Лос-Анджелеса, извлеченную археологами будущего из-под обломков якобы разрушенного мощнейшим землетрясением города, стоящего на тектоническом разломе Сан-Андрес.

Эту картину Олтмена нередко вводят в постмодернистский контекст. Здесь же, скорее, имеет место случай «минималистского», я бы сказал, «социореализма», нежели постмодернистский опус, понимаемый как система цитат, каталог или интертекстуальное пространство сосуществования текстов. Несмотря — формально — на организацию фильма по этому рецепту.

Минимализм — это изобретение музыкантов. Поэтому уместно провести параллельный анализ с архетипным произведением минимализма музыкального — «Музыкой для 18 музыкантов» Стива Райха. У Райха — вслушивание на протяжении часа в одиннадцать аккордов, у Олтмена — многочасовое всматривание в простые истории. И тут и там сложная пульсация простой схемы, пристальное всматривание в элементарное.

Вспомним обстоятельства зарождения музыкального минимализма в 60-е годы:

...когда возможности создания нового языка вро-

«КОРОТКИЕ ИСТОРИИ» («SHORT CUTS»)
Авторы сценария Роберт Олтмен, Фрэнк Брэхидт (по роману Реймонда Карвера). Режиссер Роберт Олтмен. Оператор Уолт Ллойд. Композитор Марк Айшем. Художник Хол Уиллнер. В ролях: Энди Макдауэлл, Брюс Дэвисон, Джулианна Мур, Энн Арчер, Мэдлин Стоу, Питер Галлахер, Тим Роббинс, Фрэнсис Макдорманд, Лори Сингер, Джек Леммон. Производство A Fine Line Features, США. 1993.

де бы окончательно исчезли и Ролан Барт провозгласил «смерть автора»...

...когда Хемингуэй разрядил себе в рот крупнокалиберное охотничье ружье, а Фолкнер спился, заливая бурбоном неспособность написать ничего сомасштабного уже им написанному...

...когда Джон Колтрейн, окончательно разрушив после альбома «A Love Supreme» хард-боп и модальный джаз, уперся в тупик фриджаза и умер;

...а Феллини пустился в бесконечный самоповтор...

...когда, наконец, все надежды постдодекафонных сериалистов, пуантилистов, алеаториков, которые являлись последней волной бескомпромиссных модернистов, создать новый большой стиль, равноценный великим творениям прошлого, оказались разрушенными, а Пьер Булёз, забросив свой «молоток без мастера» на полку, ушел в дирижирование классикой,..

...тогда-то минималисты и осуществили свой «откат к первоэлементам». Их пафосом было: все настолько усложнилось, что имеет смысл все максимально упростить и начать снова пристально вглядываться в молекулярную структуру музыки, как бы изобретать ее заново, пристально рассматривать первоэлементы музыки словно в первый раз. Там, где Моцарту требовалось для смены аккордов пять секунд, Райх тянет целый час. И, как ни странно, именно минималистам удалось создать некое подобие нового большого стиля. Когда слушаешь в течение часа одиннадцать разукрашенных только ритмом и оркестровкой аккордов «Музыки для 18 музыкантов», появляется ощущение «непреложности» существования музыкальной ткани, вроде бы уничтоженной модернистами при помощи их изощренных изобретений. При этом классическое наследие («замшелый академизм» или «организованное отсутствие смысла», по Адорно) трактовалось теоретиками авангарда как «музыка неосуществившихся надежд» и как «не соответствующая современному положению вещей».

«Короткие истории» — возможно, не столь революционное произведение и уж точно не глашатай нового большого стиля. Этот фильм — скорее исключение из правила, подтверждающее само правило невозможности создания нового языка. Надо, однако, признать, что достаточно яркие отблески чего-то действительно большого определенно имеют здесь место. Причем Олтмен сознательно балансирует на грани массового и элитарного, кассового и того, что американцы называют «art-house» (то есть подлинно художественным фильмом, демонстрирующимся обычно в art house — маленьком элитном кинотеатре). Он редуцирует картину до элементарных (минимальных) драматургических элементов, в том числе и для того, чтобы захватить внимание так называемого рядового зрителя, и это ему, в общем, удается, несмотря на естественную коммерческую несопоставимость с мейнстримовской голливудской продукцией.

Как ни ненавидели модернисты социальное бытие с его нивелированием индивидуальности и безысходностью, оно никуда не исчезает — люди рождаются, живут, страдают, умирают; вновь и вновь прокручивается на чьем-то дисплее текст человеческой экзистенции и архетипы человеческого поведения. (И восходит солнце и etc.) Поэтому настойчивое, нудное, монотонное повторение аккордов или простых житейских историй приобретает неожиданную значительность и вдруг создает интегрированный образ современной Америки «поверх барьеров», разделяющих модернизм, синема верите, голливудский постмодерн, неоакадемизм и т.д. и т.п.

Но дает ли это какую-либо надежду или хотя бы утешение? Кажется, Форд Медокс Форд сказал про Хемингуэя, что сохранение ясности взгляда в современном хаосе — одно из главных его достоинств. В какой-то степени это справедливо и для творчества Олтмена.

Валентин Эшпай

Старик

Режиссер Леонид Попов выбирает героев, в которых есть крепость душевная вопреки всему — тяготам быта, одиночеству. Несколько лет назад поразил в его фильме «Спаси и сохрани» молодой батюшка из глухой костромской деревни, где кроме него живут еще несколько старух, а церковь светится слабым, но ровным светом, и идут сюда из последних сил старушки из соседних деревень, идут сюда, где чисто и светло, к молодому батюшке, живущему как затворник.

В документальном фильме Л.Попова «Родники» герой совсем иной, но, можно сказать, и похожий. Перед

нами — портрет солдата. Солдата Великой Отечественной. Он уже очень немолод, Сковородников Николай Михайлович. Ему семьдесят девять лет. Но любой мужчина позавидует его выправке, крепости, гладкой выбритости, подтянутости. Он — «военная косточка». Сухопарый, с высокими скифскими скулами, с острым взглядом раскосых глаз и

«РОДНИКИ»
Автор сценария С.Володина. Режиссер Л.Попов. Оператор К.Федорович. Звукооператор Н.Рогинская. Музыкальный оформитель С.Василенко. «Центрнаучфильм». 1994.

твердой, легкой походкой. Красивый старик. Но уж очень заметна в нем напряженность — результат постоянной борьбы за выживание на каждом шагу. Он как сжатая пружина, ни грана расслабленности.

Да и когда было расслабляться? Отец погиб в гражданскую, мать оставила троих детей бабушке. В школу ходил за двенадцать километров. С семнадцати лет сам был учителем в начальных классах. В 1941-м призван в армию. После войны остался в Таллинне, где воевал, освобождая Эстонию от немецких захватчиков, и где теперь на своей, можно сказать, родной земле считается оккупантом.

И вот наш герой с ранней весны до Покрова живет где-то на севере в родной русской деревеньке с названием Родники — отсюда он родом. И то сказать: деревенька. Когда-то здесь было двадцать четыре избы, а теперь только его домишко и остался. Один-одинешенек.

Николай Михайлович делает все сам. Один на хозяйстве. Носит воду, топит печь, колет дрова, собирает бруснику, чистит грибы, ощипывает птицу, варит суп и — охотится на медведей. На его счету десять медведей. Шкура последнего сохнет на бревенчатой стене дома.

Поговорить не с кем. Правда, однажды появляется гость из Германии, который желает поохотиться на медведя и все поражается, как это наш немолодой герой живет один.

Да еще приезжают три мужика помочь с заготовкой дров. Так, по-соседски, словно извиняются, что хорошее дело делают, — мол, свободное время оказалось. Ну и выпивают, конечно: когда «кончил дело» — это святое. Спокойные такие мужики, несуетные, ласковые, естественные. И помогают на совесть, как должно, по-людски.

Да, поговорить-то, в общем, не с кем, разве что с птицами. Но жизнь Николая Михайловича окружена голосами близких людей. Это голоса тех, кто ему пишет, и тексты этих писем звучат за кадром. Так образуется звуковое пространство внешнего мира — мира где-то там, за деревней Родники, от которой остался один дом.

Пишет родная жена — непомерной стала квартплата в Таллинне, никак не заплатить за сентябрь; пишет, чтоб не надрывался и поберег себя. Пишет однополчанин — просит подтвердить, что вместе воевали, а то ему не собрать справок для определения группы инвалидности. А вслед за этим — письмо от жены однополчанина, что не нужны уже свидетели: умер ее муж... Пишут братья, которые теперь в другом государстве — в Крыму. Приезжай, говорят, с одеждой трудно, а продуктами поможем. Пишут, наконец, незнакомые люди — два русских прапорщика, которые прослышали про деревню Родники и Сковородникова Николая Михайловича, и спрашивают, можно ли приехать сюда поработать на земле: их часть вывели из Литвы в Калининград, а жилья нет и предстоит увольнение, а они женаты, есть дети...

И кажется, он один, Сковородников Николай Михайлович, русский солдат семидесяти девяти лет, как последний часовой, остался на этой земле, где война давно закончена, а беды и несчастья бродят-шатаются, окружают со всех сторон, прижимают, звучат в строках писем, хрипят из старенького радиоприемника, который сообщает о гибели эстонского парома, а в сообщении заодно и в этом обвиняют русских. И наш старик прекращает на минуту чистить грибы, и лицо его еще больше каменеет и напрягается.

Фильм «Родники» сделан в той главной традиции русского документализма, когда характерное и духовное узнается через быт.

Казалось бы, старик просто занимается нехитрым хозяйством. Но это именно тот старик, который не сдается. Который живет, как Бог повелел, — без уныния и в трудах. Один в поле не воин, но он и один не согнется, а однажды если и умрет, то — стоя, как дерево, как часть природы.

Фильм «Родники» был на пути к большему совершенству, чем получилось в результате. В нем есть элемент авторского недоверия к своему собственному замыслу. Назойлив и интонационно однообразен его словесно-звуковой закадровый текст, декоративной рамой смотрится начало и финал: Парад Победы на Красной площади со знаменитыми кадрами поверженных немецких знамен — так сказать, дожимают судьбу до символа.

А мы ведь и так хорошо понимаем, что за человек перед нами, какой замечательный старик-воин. И его одинокий дом в деревне с неслучайным названием Родники, весь заросший высокой глухой травой, маленький, из темных старых бревен, беззащитный (дело идет к зиме), с неярким, но теплым светом изнутри, — как мощная крепость, как свидетельство человеческой стойкости.

Гори, теплый огонек, в бревенчатом домике в три окошка.

И пусть свеча не угаснет.

Л.Донец

«Не просто, а очень просто»

Народу нужна мелодрама. Женщины средних лет жаждут смотреть кино про любовь, измену и ценности семьи. Они требуют простых историй, сильных чувств и хотя бы иллюзорного удовлетворения своих неутоленных потребностей и желаний. Что ж, в ответ на эту потребность молодой режиссер-дебютант

«Я ЛЮБЛЮ» (по мотивам повести В. Токаревой «Ничего особенного»)
Автор сценария В. Токарева. Режиссер А.Черных. Оператор И.Демин. Художник В.Евсиков. Музыка И.-С.Баха, Ф.Шопена и др. Звукооператор И.Гольдман. «Алина», «Экран» (РГТВК «Останкино»). 1994.

Александр Черных ставит фильм с говорящим за себя названием «Я люблю» по сценарию Виктории Токаревой (что также говорит само за себя).

Молодая красивая женщина Марго (Ирина Метлицкая) попадает в аварию и, очнувшись на больничной койке, узнает, что все ее спутники погибли, она осталась одна как перст, и кроме того, со здоровьем у нее тоже не все в порядке: во время операции хирург, которого играет Мартыньш Вилсонс, поранил ей то ли селезенку, то ли поджелудочную железу. В общем, она может подать на него в суд. Но она этого не делает. Потому что в ее сердце пробудилась любовь. Да и как не полюбить такого замечательного доктора? «У него руки умные, нежные, чуткие... Они так чудно пахнут. Они никогда ничего не роняют...» — и т.д. и т.п.

Хирург тоже полюбил свою молодую, красивую пациентку. Она не может ходить, и он носит ее на руках по больнице, а за кадром в исполнении В.Пономаревой звучит романс «Только раз бывает в жизни встреча». Романс длинный и важен режиссеру фильма со всеми своими куплетами, так что проход доктора с пациенткой на руках на фоне колонн он монтирует из двух одинаковых дублей: доктор как бы дважды пересекает пространство больничного вестибюля от палаты до лестницы и все что-то ласковое говорит, говорит...

Но как только пациентка начинает передвигаться самостоятельно, доктор теряет к ней всяческий интерес. Девушка расстраивается, поджидает его в коридоре, но он проходит мимо... Тогда она самым решительным образом выписывается из больницы, и, естественно, обнаружив ее отсутствие, доктор идет к ней домой... Тут происходит постельная сцена, во время которой за кадром звучит романс «Не уходи, побудь со мною...».

Однако хирург женат. Жену свою он не любит и никогда не любил, но уйти от нее почему-то не может. Нам показывают, как он не смог этого сделать двадцать лет назад (дата специально обозначена в кадре настенным календарем 1973 года с портретом В.И.Ленина). Во время того объяснения жена (А.Балтер) с красивым и неприятным лицом сидела на арабской кровати и завораживающе гладила сиамскую кошку. Потом у них родился ребенок, размножились кошки, время ушло (все это демонстрируется нам в беглом чередовании семейных фотографий с кошками и постепенно подрастающей дочкой). И вот теперь, в день семнадцатилетия дочери, доктор пытается уйти от жены второй раз. Жена на сей раз не кошку гладит, но столь же завораживающе-сомнамбулическим движением зажигает свечи именинного торта. И, видимо, она обладает какими-то сверхъестественными способностями, поскольку с хирургом тут же случается сердечный приступ и... В общем, он остается в семье.

А молодая, красивая пациентка, которой он, уходя, велел ждать его, все ждет... Спокойно и терпеливо. Мы видим, в эпилоге, как она с загадочной улыбкой русалки плавно проходит по улицам, долго смотрит на себя в зеркало, сидит у широкого окна с видом на море... А за кадром вновь звучит романс — «Отцвели уж давно хризантемы в саду, а любовь все жива в моем сердце больном...».

Итак, А. Черных облегчил себе решение жанровых проблем за счет использования произведений русской вокальной классики. Воздействие их проверено десятилетиями и безошибочно направляет течение зрительских эмоций в нужное русло. На долю режиссера остается лишь снабдить закадровое пение романсов подходящим зрительным рядом, что он и делает, не утруждая себя поисками особо оригинальных решений. Тут и упомянутый уже проход доктора с пациенткой на руках на фоне классицистского интерьера больницы; и любовная сцена, построенная так, что мы попеременно созерцаем лицо героини и затылок героя, а затем наоборот — затылок героини и лицо героя; и роза в бутылке, распускающаяся в ночь любви... Эмоциональный пафос подчеркивается троекратным повторением всех ключевых реплик: «Иди ко мне». — «Я не могу». — «Иди же». — «Я не могу». — «Ну иди же!» — Обнимаются...

Иногда постановщик, не желая напрягаться, прибегает к цитированию не только на уровне звука, но и на уровне изображения и просто воспроизводит на экране фрагменты любимых живописных полотен. Но иной раз, сознательно демонстрируя свою дистанцированность, отстраненность от всей этой любовной истории, режиссер позволяет себе разного рода экстравагантные жесты. Так, в одном из совершенно проходных эпизодов (героиня покидает больницу и посторонние студенты-медики смотрят ей вслед из окна) режиссер разворачивает масштабную панораму анатомического театра с высокими потолками, правильными рядами прозекторских столов и крупными планами препарируемых трупов. А незадолго перед тем сцену разговора героини с лечащим врачом он снимает сквозь ребра скелетов, выставленных в музейном шкафу. Можно предположить, что подобные режиссерские изыски предвещают скорую смерть героини. Но нет. В финале мы видим ее совершенно живой и здоровой: сидя на подоконнике окна с видом на море, она картинным жестом задергивает перед собой красную бархатную портьеру — конец, «занавес».

Занятно, что всевозможные медицинские подробности и житейские детали (задетая селезенка, сердечный приступ, сиамские кошки и т.п.), использованные автором сценария, чтобы придать рассказанной любовной истории статус конкретного «случая из жизни», в фильме становятся поводом для неприкрытого режиссерского стёба. Чего стесняться, ведь зрители (вернее, зрительницы) все равно скушают это кисло-сладкое блюдо, так что можно позволить себе иной раз слегка оттянуться.

Но я, честно говоря, большой доблести в столь откровенной и беззастенчивой имитации жанра не вижу. Есть что-то нехорошее, что-то от духа времени, сделавшего всеобщее надувательство нормой жизни, в этой готовности молодого режиссера в ответ на жажду бурных эмоций, охватившую население, предложить ему такую вот мелодраму — «не простую, а очень простую».

Н.Сиривля

M & M, или Пирамида Оливера Стоуна

Оливер Стоун, автор фантастической работоспособности, за последние семь лет выпустил восемь художественных фильмов, включая три эпических монолита, и только в своем последнем, девятом, блокбастере, решился обратиться к стилистике постмодернистской отстраненности. В «Прирожденных убийцах» вычурная мозаика разномастных стилей, приемов и деталей искусно прячет извечные стоуновские дилеммы: бунтарского протеста — буржуазной стабильности и любви — ненависти.

Похоже, что к энергичной постмодернистской пародии на вездесущие средства массовой информации и их агрессивные исчадия — маньяков-убийц, сладкую парочку Микки и Мэллори — режиссер подбирался издалека, накапливая силы шероховато-документальной эстетикой «Сальвадора» (1986), политическим репортажем «Уолл-стрит» (1987), вьетнамской драмой «Взвод» (1986), жестокой трагедией о крахе ультрапатриотических иллюзий «Рожденный 4 июля» (1989). Изобразительная стилистика его фильмов все более адекватно выражает внутреннее состояние героев — неприкаянные безумцы монументальной политфрески «J.F.K.» и визионерской контркультурной саги «The Doors» пытаются противопоставить себя механизму лицемерного истеблишмента: Ли Харви Освальд проживает экранную жизнь в нарочито рапидных, под «документ», крупнозернистых эпизодах убийства в Далласе, а Моррисон ищет прибежища в сюрреалистических фантасмагориях подсознания, явленных нам магами спецэффектов из студии Лукаса Industrial Light and Magic.

Стоун — один из немногих голливудских счастливцев, кому наиболее адекватно удается выразить свои визуальные фантазии. И понятно почему. Опыт его героев — нередко его собственный опыт. После Вьетнама (где ему приходилось убивать, и немало, о чем он постоянно вспоминает) Стоун скитался, как Освальд, и мечтал о поездке в Вашингтон, где он смог бы перестрелять «паскудных политиканов».

Между моралистскими выводами истории «Прирожденных убийц» и позицией самого автора поставлена пуленепробиваемая стена голливудского постмодернизма. Типичные сюжетные блоки «экшенз», «роуд муви» или бунта в тюрьме особого режима вызывают в памяти такие ленты о беспричинной агрессии, как «Бонни и Клайд», «Заводной апельсин», «Дикий сердцем», но упакованы в бликующую оболочку поп-культуры.

Кровавая парочка Микки и Мэллори, наглядная иллюстрация к инстинктам Эроса и Танатоса, любви — смерти, уже ничего общего не имеет с детьми Великой Депрессии — Бонни и Клайдом, с контркультурными бунтарями годаровского «Уикенда», с пластмассовыми макдональдовскими созданиями Линча — моряком и Лулой. M and M — плоть электронной плоти MTB, их зрение — не что иное, как визуальная сумятица нашего современника, присевшего отдохнуть перед телеящиком. Один специалист заметил, что подобное мелькание агрессивных кадров с изощренными ракурсами, которыми Стоун насытил двухчасовой фильм, можно увидеть, только собрав вместе самые драматические моменты телевещания за две недели.

Экран «Прирожденных убийц» — проекция прозаичного сознания маньяков, меняющих кусочек мира (скоростное шоссе 666 на юге США) в соответствии со своими инстинктами: за три недели у них — 52 жертвы. Они — творцы своей виртуальной реальности, и мы словно допущены подглядывать за ней, сидя на соседнем сиденье автомобиля, мчащегося по этому шоссе смерти. Эксцентричные ракурсы, острые монтажные стыки, переход от света к черно-белой гамме, от видеостилистики к мультипликации и эффектам «морфинга» (компьютерной графики) — и обратно — все выстраивается в жесткий развернутый клип Психопатического Реализма, урбанистического ада.

Сюжетные перипетии также отсылают к преступлениям, изрядно замусоленным теле- и газетными репортажами, — здесь и О.Джи. Симпсон, и массовые убийства в Вако, Техас, и феминистка, отрезавшая у мужа пенис. Каждую энную американку когда-то насиловал отец: и тоненькая Мэллори (Джульетт Льюис) всякий раз перед очередным убийством будет вспоминать сцены насилия, поданные в красном цвете. Спасение для нее придет в облике беспечного Микки — и вот уже в муках умирает отец, горит привязанная к кровати мать, и парочка, шепнув маленькому брату: «Теперь ты свободен!», отправляется на свои кровавые «подвиги». Эта сцена сопровождается закадровым хохотом, аккомпанирующим популярным телепередачам, а в конце ее идут титры, создавая эффект остранения.

«Тюремная» часть фильма — сплав документаль-

«ПРИРОЖДЕННЫЕ УБИЙЦЫ» («NATURAL BORN KILLERS»)
Авторы сценария Дэвид Велоз, Ричард Рутовски, Оливер Стоун. Идея Квентина Тарантино. Режиссер Оливер Стоун. Оператор Роберт Ричардсон. Художники Алан Томкинс, Маржи Звейнзин. В ролях: Вуди Хэррелсон, Джульетт Льюис, Томми Ли Джонс. Производство Warner Bros. США. 1994.

ной драмы, телерепортажа (который ведет звезда тележурналистики, прославившаяся сериалом «Американские маньяки» и сейчас к своей коллекции прибавляющая интервью с Микки), клипов и аллюзий из классики, включая «На последнем дыхании» Годара. Здесь субъективное видение телекиллеров то и дело сменяется «правильной» оптикой телезвезды, мрачного начальника тюрьмы и прочих амбициозных и законопослушных, пытающихся обуздать кровавый хаос своих телеисчадий. Их поведение дублирует беспристрастный стиль американских сериалов вроде «Джеральдо», «Американские детективы» или «Копы», и Стоун не зря пригласил их знаменитого автора, Пола Стояновича, в качестве консультанта «Прирожденных убийц».

Интервью с Микки сделано под влиянием теледопроса Чарлза Мэнсона, убийцы-интеллектуала, собственноручно, между прочим, никого не убившего. Теперь монстр Микки (Вуди Хэррелсон) получает возможность излагать свои взгляды и проповедовать свой доморощенный психоанализ: «Разберись со своей агрессией. Не загоняй ее внутрь!» Демон агрессии в каждом из нас, в наших родителях, в обществе, остается только признать этого демона и подружиться с ним. И тут тележурналист не способен аргументированно спорить с ним.

Самый щемящий эпизод фильма — со стариком индейцем, который оказывается ясновидцем. Он ждал прихода демона, и знал, что погибнет от его руки. Микки убивает его как бы случайно, по инерции. Метафора глобальна и расплывчата, но может быть прочитана и так: коренная культура фантастически богатой и прекрасной земли была погублена англоязычными демонами.

Мистический колорит придает фильму Стоуна и появляющийся в конце фильма гигантский кролик с кровавыми клыками вампира. В культуре некоторых племен американских индейцев кролик — мирное и беззащитное существо — символ не только плодородия, но и страха. Беззащитные кролики и киллеры-ницшеанцы — такую конфронтацию демонстрирует Оливер Стоун, пародируя образы электронных медиа и масс-культа, как бы сводя воедино темы всех своих работ, меченных вьетнамским синдромом. Не демон ли Микки говорил устами режиссера, когда тот признавался: «Я отправился во Вьетнам потому, что хотел покончить жизнь самоубийством, но не хотел сам убить себя, нажав на курок».

«Прирожденные убийцы» — ироничный поклон Стоуна телевидению и масс-медиа в целом, соединяющий режиссерский жизненный опыт и новую форму визуальной экспрессии.

Андрей Хренов

Стирание грани

Кинокадры семейных любительских хроник почти всегда производят трогательное впечатление... На черно-белых дрожащих кадрах в «Евграфе» А.Когана — застенчивые, улыбающиеся лица женщин в платках, мужчин в кепках. Семья и соседи — почти вся деревня — встали перед домом, чтобы сняться на память. Кружится перед камерой кроха в белом платочке, кувыркаются пацаны... «Вот брат... а вот мать идет, — поясняет голос за кадром. — И кошка здесь... А вот я, Геракл такой».

И сразу, встык — цветное изображение. Герой картины с подзорной трубой, через которую разглядывает жилицу соседнего дома — в окне напротив. «Девочка она. Холостая. 24 года... Никакой маскировки. Включает свет, а через марлю все видно. Через тюль». Не сразу понимаешь, что слышишь все тот же голос — «Геракла», деревенского паренька из прежних кадров двадцатилетней давности, который превратился теперь в довольно видного бородатого горожанина.

Петербуржец Евграф — художник. Живописец. Специализируется на изображении женских бань («Я — банщик»). Так что трубу можно трактовать не как орудие сластолюбца, а как инструмент профессионала. «Сколько же ты их нарисовал! — восхищается перекупщик-менеджер. — Подсматривал в бане или по памяти? Я вот всю жизнь мечтаю в настоящую женскую баню попасть».

Будущих натурщиц Евграф вербует на улицах. Приглашает посетить его мастерскую. Обещает платить. Собственно, вся его жизнь — в хороводе женщин, к которым он относится прагматично, без всяких романтических придыханий. «Женщина непременно должна работать, — вспоминает он деревенскую мораль, которая складывалась веками. — А эти дамочки с авоськами и письками... я их презираю». Свое презрение Евграф излагает и в брачной кон-

---

«ЕВГРАФ»
Автор сценария и режиссер А.Коган. Оператор М.Пунанс. Музыка из произведений А.Шнитке. Киновидеостудия «Человек и время». 1992.

цепции: «Надо иметь человек семь женщин. Чтобы одна стирала, другая полы мыла, третья готовила, четвертая позировала, пятая как жена... А потом менять их местами. Они же курицы. Не разбираются, что с ними делают». Своего отношения он не скрывает и от самих моделей: «Какие краски на тебя трачу... Неужели ты заслуживаешь?»

Есть, правда, одно исключение — Клава. «Ты — красивая женщина. Когда тебе будет очень плохо, приходи ко мне: «Евграф Семенович, мне очень плохо». Я тебе помогу... Ну что ты так смотришь?» Подобных слов красавица Клава от него уже слышала множество. Никакой цены эти откровения не имеют. Потому и смотрит «так». Любая его знакомая знает, что он к каждой второй пристает на улице. И каждой второй говорит все то же. Единственная подружка, с которой Евграф не расстанется ни при каких обстоятельствах, — трехлитровая банка пива. Она всегда под рукой.

В том же ключе звучит и рассказ о поварихе, с которой он повстречался в тайге, где рисовал заказные этюды. «Я деликатно так подошел — человек же интеллигентный. Говорю, я художник. Хотел бы вас нарисовать. Вы знаете, как я рисую? «Не знаю». А вот я покажу. Пригласите меня к себе — в вагончик. Хорошо, говорит, приходи. Я пришел усталый. Можно прилягу? Иди сюда, говорит. А куда я прилягу? Кровать — 50 сантиметров, сама — полтора метра. И... не справился. Да, говорит, тебе только художником и работать. На другое ты не способен. Вот с тех пор я только рисую. А больше ничего не могу».

В последнее как-то не слишком верится. Другое дело — несостоятельность Евграфа как художника, остановившегося на уровне ученических этюдов. Если его картины имеют спрос, то исключительно из-за темы — банной экзотики. Он явно не из тех, кто живет ради осуществления своей художнической задачи. И хотя иной раз куражится (в разговоре с Клавой) — «когда я пишу, обо всем забываю», — в оценке своих работ все же не заблуждается. По изображению модели можно судить о мотивах автора — его целомудренном поклонении, упоении любовника или безжалостной проницательности меткого наблюдателя. Женские тела на картинах Евграфа — все те же «курицы». Они — никакие. Видно, нет у него ни божьего дара, ни художественного азарта, который позволил бы выйти за рамки рыночной конъюнктуры, подняться над уровнем расхожего ширпотреба. Впрочем, и букеты, и пейзажи Евграфа — все тот же коммерческий соцреализм, доведенный до степени кича.

Герой фильма не может это не чувствовать. Он уязвлен своей жизнью. Несостоятельностью профессионала — как в высоком искусстве, так и в рыночно-меркантильном (за картины платят гроши). Несостоятельностью человеческой — модели-подруги постоянно сменяют одна другую. У него нет ни привязанностей, ни ответственности за тех, кого «приручил», ни собственной приручености. Даже комната в коммуналке, где он живет, — и та чужая. За пьяными вспышками, вроде: ты сволочь, ты тварь, я тебя ненавижу, тебя люблю, — абсолютная пустота и никчемность собственного существования.

«Мне кажется, я скоро умру — через год, через два, — говорит Евграф в одном из эпизодов. — В этом мире такой человек, как я, не должен жить... В Дубоссары, что ли, поехать воевать. Пусть мне пуля попадет в лоб». Вероятно, произносится это не без расчета на сочувствие или даже опровержение.

Но опровержений в фильме нет.

•

Описанный в литературном произведении такой портрет «из жизни» современным читателем был бы воспринят как очерк нравов — жанр, ведущий свое начало от физиологических очерков натуральной школы. Как трагедия маргинала, напоминающего шукшинских персонажей, попавших в тектоническую расщелину между городом и деревней в момент исторического стирания граней. Никому не пришло бы в голову отождествлять в этом случае персонажа с автором.

Документальные фильмы, однако, немалым числом зрителей воспринимаются совсем по иным законам. Как можно человека, не заслуживающего ничего, кроме презрения и брезгливости, да еще то и дело прибегающего к ненормативной лексике, делать героем ленты? При печатании копий установщице света герой показался настолько гадок, что она отказалась участвовать в тиражировании фильма.

Психология подобного восприятия характерна.

Десятилетиями «государственное» кино, выступавшее чем-то вроде «придворной хроники», приучало к тому, что документальный фильм отражает не реальную жизнь общества, а скорее социальные ритуалы, посредством которых это общество утверждает само себя. Участники хроникальных съемок, поставленные в этически ложную ситуацию («Давайте расскажем, какой вы хороший»), начинали и сами подыгрывать режиссерам, охотно включаясь в создание собственных имиджей. Такая игра в поддавки исключала поведение человека «вне роли». Перед живым характером, не укладывающимся в эталон, документалисты оказывались беспомощны. Потребовались мужество и талант Г.Франка, чтобы переосмыслить сам принцип подхода к герою, сводящий духовный мир изображаемого лица к привычной кинолегенде (отсюда и название его фильма «Без легенд»).

«Государственное» кино уходит в прошлое вместе с его адептами, но нормативная эстетика остается в сознании зрителя.

Но разве нечто подобное не происходило когда-

то и в литературе? Шокированные читатели возмущенно отбрасывали карамзинскую «Бедную Лизу», обвиняя ее автора в мужицкой вульгарности. Белинский поначалу считал недостаточно поэтичными ранние произведения Пушкина. А первые очерки Глеба Успенского критики аттестовали как оскорбление беллетристики действием.

Нормативная эстетика, признающая за автором право восторгаться и презирать (само деление героев на «положительных» и «отрицательных» показательно), отказывает ему в праве на сострадание, на попытки понять изображаемый им характер в его полярностях и противоречиях. «Ничто так не мешает видеть, как точка зрения», — заметил один мудрец. Именно эта «точка зрения» и мешает зрителю соучаствовать в усилиях режиссера разобраться в своем герое. В его стремлении сопоставить сегодняшнего Евграфа с прежним. Такой зритель словно не замечает портрета матери, с немым укором наблюдающей за Евграфом в моменты его циничных монологов. Не задумывается над тем, отчего иные из женщин, им униженных, возвращаются к нему снова. Из-за денег? А может, из чисто человеческой жалости, ибо все еще чувствуют в нем живую душу — душу того, кто не состоялся?

Впрочем, на героя можно взглянуть иначе. Никакой трагедии в фильме нет. Обыкновенный, нормальный, пьющий, работящий и даже зарабатывающий мужик. Тысячи таких вы встретите среди грузчиков в магазинах или сантехников в жэках. А в деревнях разве мало спившихся, одуревших от самогона? Повседневность целого поколения.

Режиссер Аркадий Коган завершает фильм все той же семейной хроникой. Герой с курткой, перекинутой через плечо, уходит в город. Оборачивается, взмахивает рукой, затем бежит все быстрее. И в этот момент его настигает стоп-кадр.

Позади — деревня. Впереди — городская жизнь. Стирание грани.

Сергей Муратов

Это наши дети

Вопросы, вопросы, вопросы... Каждый день нашей зыбкой, нестабильной, едва ли не фантасмагорической жизни рождает их великое множество. От глобального — «Русь, куда несешься ты?» до узкопрактического: каким образом спасти от безудержной инфляции крохи своих сбережений? А как сберечь душу, особенно юную, легкоранимую и восприимчивую, словно лакмусовая бумажка, отражающую все превратности бытия? Боюсь, не отошла ли, под натиском неожиданных катаклизмов, повседневных трудностей и забот, на второй план эта проблема из проблем, от решения которой впрямую зависит духовный потенциал общества будущих десятилетий. И не является ли одним из подтверждений тому пассивность нашего нынешнего отечественного кинематографа, хотя еще не так давно он внимательно и зорко вглядывался в сложный мир детства, почитая важнейшим процесс формирования в ребенке, подростке — человека?

Фильмы о детях всегда были сильной стороной нашего кино — в них звучал какой-то особый «чистый тон», была какая-то удивительная чуткость и тактичность. Увы, сегодня на этом фронте затишье. Быть может, потому и привлекает к себе внимание картина «Витька Шушера и автомобиль». Скромная в своих художественных притязаниях, несколько, быть может, прямолинейная, лента тем не менее пытается возродить былые традиции того кино про детей, которое готовым рецептам предпочитает живое наблюдение, проникновенный взгляд, размышления о проблемах душевной жизни маленького человека.

Исходная ситуация, положенная автором сценария Ларисой Евгеньевой в основу сюжета, стара как мир. Витя Синьков (Алеша Антонов), паренек лет тринадцати, живет вдвоем с мамой (Е.Яковлева), об отце своем ничего не знает... Мама-стюардесса вынуждена была отдать сына в интернат, времени для того, чтобы быть вместе, катастрофически не хватает... А тут еще естественное для молодой женщины желание устроить личную жизнь... Энергичный, уверенный в себе Алик (С.Варчук), с которым намерена связать свое будущее Витина мама, вызывает у мальчика откровенную неприязнь...Знакомый конфликт, который не раз загонял в тупик взрослых, ломая их жизненные планы, или, напротив, жестоко травмировал детей.

В фильме режиссера Вероники Токарской жертвой этой коллизии оказывается ребенок. Даже в день рождения мамины поцелуи, подарки, именинный пирог — ничто не приносит радости. Тоскливое чувство пустоты и одиночества охватывает Витьку, как только в квартире раздается требовательный звонок Алика, и за праздничным столом именинник не без

«ВИТЬКА ШУШЕРА И АВТОМОБИЛЬ»
Автор сценария Л.Евгеньева. Режиссер В.Токарская. Оператор К.Плявокас. Художник В.Кирс. Студия Кредо-Аспек. 1993.

оснований чувствует себя лишним. Покинув дом, он уходит бродить по улицам, едет куда-то в темном трамвайном вагоне... Окутанная вечерним туманом сгорбленная фигурка мальчишки, уходящего с конечной остановки, — точный эмоциональный знак душевной неприкаянности и одиночества.

В интернате он тоже один — тихий неудачник, двоечник, вечное посмешище из-за того, что букву «ш» выговаривает только в слове «шушера». Лишь смешная, упрямая девочка из деревни, новенькая, с длинными косами и бабьей жалостливостью во взгляде, соглашается с ним дружить. Вечерами они, спрятавшись от всех, сидят под лестницей, она кормит его домашними пирогами и ведет нескончаемое повествование про папку-алкоголика и деревенскую родню.

Правда, поездка с девочкой в деревню, венчающая эту идиллию, выглядит скорее красивым заказным диапозитивом, чем отражением реальности. Открыточно-благостный характер эпизодов ставит их как бы вне жизненного контекста, сводит мысль к некоему общему месту.

Куда более важной для развития сюжета оказывается история с лотерейным билетом. Во время коллективного похода в зоопарк Витька на сдачу от мороженого покупает лотерейный билет и... выигрывает автомобиль. Происходит чудо: тихий, забитый аутсайдер в одночасье делается знаменитостью; счастливый рассказ о том, как он «купил билет, разменял и...», Витьку просят повторять снова и снова, на всех уроках, во всех компаниях. С ним начинают дружить самые отпетые хулиганы, на него обращают внимание самые высокие и длинноногие девочки интерната... И когда учитель физкультуры предлагает продать билет, а мама под давлением ненавистного Алика начинает колебаться, когда посягают на то единственное, что позволило мальчишке подняться из ничтожества, безвестности и унижений, Витька, загнанный в угол, без колебаний... проглатывает драгоценную бумажку . Разве можно праздник души променять на материальную выгоду? Пробудившаяся личность парадоксальным, нелепым образом отстаивает свое достоинство.

Эта неброская картина с довольно заурядным сюжетом и вполне обыденными персонажами, снятая на отечественной пленке, без всяких режиссерских и операторских ухищрений, поражает разве что редкой сегодня, чисто женской пристальностью, с какой рассматривается здесь психологический мир детства: с его одиночеством и неудачами, его искушениями, опытом любви и предательства, пробуждением воли и чувства собственного достоинства — со всем тем, из чего потом складывается жизнь и судьба человека.

Замечательный польский педагог и писатель Януш Корчак, посвятивший жизнь детям и не позволивший себе покинуть их на краю гибели в Треблинском лагере смерти, исходил в своей деятельности из простой мысли о том, что «сто детей — сто людей, которые не когда-то там... не завтра... а уже... сейчас... люди. Не мирок, а мир, не малых, а великих, не «невинных», а глубоко человеческих ценностей, достоинств, свойств, стремлений, желаний».

На этом глубоком доверии, на уважении к чувствам ребенка настаивает обращенный, в первую очередь, конечно же, к взрослым, фильм «Витька Шушера и автомобиль».

Н.Игнатьева

Вся «оскаровская» рать

ЛУЧШИЕ СЦЕНАРИСТЫ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

ЗА 1954 ГОД:

За оригинальный сюжет — Филип Йордан, «Сломанное копье» (Broken Lance).
Номинанты — Этторе Маргадонна, «Хлеб, любовь и фантазия» (Pane, amore e fantasia), Италия; Франсуа Буайе, «Запрещенные игры» (Jeux interdits), Франция, 1951; Джед Хэррис и Том Рид, «Люди ночи» (Night People); Ламар Тротти, «Шоу-бизнес — это не бизнес» (There's No Business Like Show Business).

За оригинальный сценарий — Бадд Шульберг, «В порту» (On the Waterfront).
Номинанты — Джозеф Лео Манкевич, «Босоногая графиня» (The Barefoot Contessa); Уильям Роуз, «Женевьев» (Genevieve), Великобритания, 1953; Валентайн Дэвис и Оскар Бродни, «История Гленна Миллера» (The Glenn Miller Story); Норман Панама и Мелвин Фрэнк, «Стук по дереву» (Knock on Wood).

За адаптацию — Джордж Ситон, «Деревенская девушка» (The Country Girl).
Номинанты — Стенли Робертс, «Мятеж на «Кейне» (The Caine Mutiny); Джон Майкл Хейс, «Окно во двор» (Rear Window); Билли Уайлдер, Сэмьюэл Тейлор и Эрнест Леман, «Сабрина» (Sabrina); Альберт Хэккет, Фрэнсис Гудрич и Дороти Кингсли, «Семь невест для семи братьев» (Seven Brides for Seven Brothers).

ЗА 1955 ГОД:

За оригинальный сюжет — Дэниел Фукс, «Люби меня или покинь» (Love Me Or Leave Me).
Номинанты — Джо Коннелли и Боб Мошер, «Частная война майора Бенсона» (The Private War of Major Benson); Николас Рей, «Бунтовщик без причины» (Rebel Without a Cause); Жан Марсан, Анрии Труайя, Жак Перра, Анри Верней и Рауль Плокен, «Баран о пяти ногах» (Le mouton a cinq pattes), Франция; Бирн Лей-младший, «Воздушные стратегические войска» (Strategic Air Command).

За оригинальный сценарий — Уильям Людвиг и Соня Левьен, «Прерванная мелодия» (Interrupted Melody).
Номинанты — Милтон Сперлинг и Эммет Лэвери, «Процесс Билли Митчелла» (The Court Martial of Billy Mitchell); Бетти Комден и Адольф Грин, «Всегда хорошая погода» (It's Always Fair Weather); Жак Тати и Анри Марке, «Каникулы господина Юло» (Les vacances de monsieur Hulot), Франция, 1953; Мелвилл Шэвелсон и Джек Роуз, «Семь маленьких артистов Фой» (The Seven Little Foys).

За адаптацию — Пэдди Чаевски, «Марти» (Marty).
Номинанты — Миллард Кауфман, «Скверный день в Блэк Рок» (Bad Day at Black Rock); Ричард Брукс, «Школьные джунгли» (The Blackboard Jungle); Пол Осборн, «К востоку от рая» (East of Eden); Дэниел Фукс и Исобель Леннарт, «Люби меня или покинь» (Love Me Or Leave Me).

ЗА 1956 ГОД:

За оригинальный сценарий — Альбер Ламорис, «Красный шар» (Le ballon rouge), Франция, 1955.
Номинанты — Роберт Льюин, «Смелый и храбрый» (The Bold and the Brave); Федерико Феллини и Туллио Пинелли, «Дорога» (La strada), Италия, 1954; Уильям Роуз, «Убийцы леди» (The Lady Killers), Великобритания, 1955; Эндрю Л. Стоун, «Джули» (Julie).

За адаптацию — Джеймс По, Джон Фэрроу, С.Дж. Перелмен, «Вокруг света в 80 дней» (Around the World in 80 Days).
Номинанты — Теннесси Уильямс, «Куколка» (Baby Doll); Фред Гайол и Айвен Моффэт, «Гигант» (Giant); Норман Корвин, «Жажда жизни» (Lust for Life).

ЗА 1957 ГОД:

За оригинальный сценарий — Джордж Уэллс, «Модельерша» (Designing Woman).

Номинанты — Леонард Герши, «Забавная мордашка» (Funny Face); Ралф Уилрайт, Р. Райт Кэмбелл, Айвен Гофф и Бен Робертс, «Человек с тысячью лиц» (Man of Thousand Faces); Барни Слейтер, Джоэл Кейн и Дадли Николс, «Жестяная звезда» (The Tin Star); Федерико Феллини, Эннио Флайяно и Туллио Пинелли, «Маменькины сынки» (I vitelloni), Италия, 1953.

За адаптацию — Пьер Буль, «Мост через реку Квай» (Bridge on the River Kwai), Великобритания.
Номинанты — Джон Ли Махин и Джон Хьюстон, «Один Бог знает, мистер Эллисон» (Heaven Knows, Mr. Allison); Джон Майкл Хейс, «Пейтон Плейс» (Peyton Place); Пол Осборн, «Сайонара» (Sayonara); Реджинальд Роуз, «12 разгневанных мужчин» (Twelve Angry Men).

ЗА 1958 ГОД:

За оригинальный сценарий — Нэтан Э. Даглас и Хэролд Джейкоб Смит, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones).
Номинанты — Пэдди Чаевски, «Богиня» (The Goddess); Мелвилл Шэвелсон и Джек Роуз, «Плавучий дом» (Houseboat); Джеймс Эдвард Грант и Уильям Бауэрс, «Овцевод» (The Sheepman); Фэй и Майкл Канин, «Любимец учительницы» (Teacher's Pet).

За адаптацию — Элан Джей Ларнер, «Жижи» (Gigi).
Номинанты — Ричард Брукс и Джеймс По, «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof); Алек Гинесс, «Устами художника» (The Horse's Mouth); Нелсон Гиддинг и Дон Манкевич, «Я хочу жить!» (I Want to Live!); Теренс Рэттиган и Джон Гэй, «За отдельными столиками» (Separate Tables).

ЗА 1959 ГОД:

За оригинальный сценарий — авторы сюжета Рассел Раус и Кларенс Грин, сценаристы Стенли Шапиро и Морис Ричлин, «Разговор на подушке» (Pillow Talk).
Номинанты — Франсуа Трюффо и Марсель Мусси, «Четыреста ударов» (Les 400 coups), Франция, 1958; Эрнест Леман, «К Северу через Северо-Запад» (North by Northwest); авторы сюжета Пол Кинг и Джозеф Стоун и сценаристы Стенли Шапиро и Морис Ричлин, «Операция «Юбка» (Operation Petticoat); Ингмар Бергман, («Земляничная поляна», Smultronstallet), Швеция, 1957.

За адаптацию — Нил Пэтерсон, «Место наверху» («Путь в высшее общество», Room at the Top), Великобритания, 1958.
Номинанты — Уэнделл Мейс, «Анатомия убийства» (Anatomy of a Murder); Карл Танберг, «Бен Гур» (Ben Hur); Роберт Андерсон, «История монахини» (The Nun's Story); Билли Уайлдер и А.Э.Л. Дайамонд, «Некоторым нравится погорячее» («В джазе только девушки», Some Like It Hot).

ЗА 1960 ГОД:

За оригинальный сценарий — Билли Уайлдер и А.Э.Л.Дайамонд, «Квартира» (The Apartment).
Номинанты — Ричард Грегсон, Майкл Крейг и Брайан Форбс, «Гневное молчание» (The Angry Silence), Великобритания; Норман Панама и Мелвин Фрэнк, «Жизненные обстоятельства» (Facts of Life); Маргерит Дюрас, «Хиросима, моя любовь» (Hiroshima mon amour), Франция, 1959; Жюль Дассен, «Никогда в воскресенье» (Never on Sunday).

За адаптацию — Ричард Брукс, «Элмер Гантри» (Elmer Gantry).
Номинанты — Нэтан Э. Даглас и Хэролд Джейкоб Смит, «Пожнешь бурю» (Inherit the Wind); Гейвин Лэмберт и Т.Э.Б. Кларк, «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), Великобритания; Исобел Леннарт, «Люди заката» (The Sundowners); Джеймс Кеннауэй, «Тропы славы» (Tunes of Glory).

ЗА 1961 ГОД:

За оригинальный сценарий — Уильям Индж, «Великолепие в траве» (Splendor in the Grass).
Номинанты — Валентин Ежов и Григорий Чухрай, «Баллада о солдате», СССР, 1959; Серджо Амидеи, Диего Фаббри и Индро Монтанелли, «Генерал Делла Ровере» (General Della Rovere), Италия, 1960; Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно и Брунелло Ронди, «Сладкая жизнь» (La dolce vita), Италия—Франция, 1959; Стэнли Шапиро и Пол Хеннинг, «Любовник возвращается» (Lover Come Back).

За адаптацию — Эбби Манн, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg).
Номинанты — Джордж Аксельрод, «Завтрак у Тиффани» (Breakfast at Tiffany's); Карл Формен, «Пушки Навароне»

(The Guns of Navarone); Сидни Кэррол и Роберт Россен, «Мошенник» (The Hustler); Эрнест Леман, «Вестсайдская история» (West Side Story).

ЗА 1962 ГОД:

За оригинальный сценарий — Эннио Де Кончини, Альфредо Джаннети и Пьетро Джерми, «Развод по-итальянски» (Divorzio all'italiana).
Номинанты — Чарльз Кауфман и Вольфганг Райнхардт, «Фрейд» (Freud); Ален Роб-Грийе, «В прошлом году в Мариенбаде» (L'annee derniere a Marienbad), Франция= Италия, 1961; Стенли Шапиро и Нейт Монастер, «Прикосновение норкового меха» (That Touch of Mink); Ингмар Бергман, «Как в зеркале» (Sasom i en spegel), Швеция, 1961.

За адаптацию — Хортон Фут, «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird).
Номинанты — Элеанор Перри, «Дэвид и Лиза» (David and Lisa); Роберт Болт, «Лоренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), Великобритания; Владимир Набоков, «Лолита» (Lolita), Великобритания; Уильям Гибсон, «Сотворившая чудо» (The Miracle Worker).

ЗА 1963 ГОД:

За оригинальный сценарий — Джеймс Р. Уэбб, «Как был завоеван Запад» (How the West Was Won).
Номинанты — Элиа Казан, «Америка, Америка» (America, America); Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно и Брунелло Ронди, «Восемь с половиной» (Otto e mezzo), Италия—Франция, 1962; Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза, Нанни Лой, Васко Пратолини и Карло Бернари, «Четыре дня Неаполя» (Le quattro giornate di Napoli), Италия, 1962; Арнольд Шульман, «Любовь к абсолютному незнакомцу» (Love with the Proper Stranger).

За адаптацию — Джон Осборн, «Том Джонс» (Tom Jones), Великобритания.
Номинанты — Ричард Л. Брин, Фиби и Хенри Эфрон, «Капитан Ньюмен, военно-санитарная служба» (Captain Newman, M.D.); Эрвинг Рэветч и Хэрриет Фрэнк, «Хад» (Hud); Джеймс По, «Полевые лилии» (Lilies of the Field); Серж Бургиньон и Антонио Тюдаль, «Воскресенья в Виль-д'Авре» (Les dimanches de Ville-d'Avray), Франция, 1962.

ЗА 1964 ГОД:

За оригинальный сценарий — автор сюжета С.Х. Барнетт и сценаристы Питер Стоун и Фрэнк Тарлофф, «Папаша Гусь» (Father Goose).
Номинанты — Элан Оуэн, «Вечер трудного дня» (Hard Day's Night), Великобритания; Орвилл Х. Хэмптон и Рафаэл Хейс, «Раз картошка, два картошка» (One Potato, Two Potato); Адже (Адженоре Инкроччи), Скарпелли (Фурио Скарпелли) и Марио Моничелли, «Товарищи» (I compagni), Италия, 1963; Жан-Поль Раппно, Ариана Мнушкина, Даниель Буланже и Филипп де Брока, «Человек из Рио» (L'homme de Rio), Франция—Италия, 1963.

За адаптацию — Эдвард Энхалт, «Беккет» (Becket).
Номинанты — Стенли Кубрик, Питер Джордж и Терри Саутерн, «Доктор Стрейнджлав» (Dr. Strangelove), Великобритания, 1963; Билл Уолш и Дон Да Гради, «Мэри Поппинс» (Mary Poppins); Элан Джей Лернер, «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady); Михалис Какояннис, «Грек Зорба» (Zorba the Greek), 1963.

ЗА 1965 ГОД:

За оригинальный сценарий — Фредерик Рафаэл, «Дорогая» (Darling), Великобритания.
Номинанты — Адже, Скарпелли, Марио Моничелли, Тонино Гуэрра, Джорджо Сальвиони и Сузо Чекки Д'Амико, «Казанова 70» (Casanova 70), Италия; Джек Дэвис и Кен Аннакин, «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» («Воздушные приключения», Those Magnificent Men in Their Flying Machines), Великобритания; Фрэнклин Коэн и Фрэнк Дэвис, «Поезд» (The Train); Жак Деми, «Шербурские зонтики» (Les parapluies de Cherbourg).

За адаптацию — Роберт Болт, «Доктор Живаго» (Doctor Zhivago).
Номинанты — Уолтер Ньюмен и Фрэнк Р. Пирсон, «Кэт Бэллу» (Cat Ballou); Стенли Манн и Джон Кон, «Коллекционер» (The Collector); Эбби Манн, «Корабль глупцов» (Ship of Fools); Херб Гарднер, «Тысяча клоунов» (A Thousand Clowns).

ЗА 1966 ГОД:

За оригинальный сценарий — Клод Лелуш и Пьер Юйттерхувен, «Мужчина и женщина» (Un homme et une

femme), Франция.
Номинанты — Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра и Эдвард Бонд, «Фотоувеличение» (Blow Up), Великобритания—Италия; Билли Уайлдер и А.Э.Л. Дайамонд, «Печенье с предсказанием» (The Fortune Cookie); Клинт Джонстон и Дон Питерс, «Голая жертва» (The Naked Prey); Роберт Ардри, «Хартум» (Khartoum).

За адаптацию — Роберт Болт, «Человек на все времена» (A Man for All Seasons).
Номинанты — Ричард Брукс, «Профессионалы» (The Professionals); Уильям Роуз, «Русские идут, русские идут» (The Russians Are Coming, the Russians Are Coming); Эрнест Леман, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?); Билл Нотон, «Элфи» (Alfie), Великобритания.

ЗА 1967 ГОД:

За оригинальный сценарий — Уильям Роуз, «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner).
Номинанты — Дэвид Ньюмен и Роберт Бентон, «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde); Роберт Кауфман и Норман Лир, «Развод по-американски» (Divorce American Style); Хорхе Семпрун, «Война окончена» (La guerre est finie), Франция, 1966; Фредерик Рафаэл, «Двое в дорогу» (Two for the Road).

За адаптацию — Стерлинг Силлифант, «Душной южной ночью» (In the Heat of the Night).
Номинанты — Дон Пирс и Фрэнк Р. Пирсон, «Хладнокровный Люк» (Cool Hand Luke); Колдер Уиллингэм и Бак Хенри, «Выпускник» (The Graduate); Ричард Брукс, «Хладнокровно» (In Cold Blood); Джозеф Стрик и Фред Хейнс, «Улисс» (Ulysses).

ЗА 1968 ГОД:

За оригинальный сценарий — Мел Брукс, «Продюсеры» (The Producers).
Номинанты — Франко Солинас и Джилло Понтекорво, «Битва за Алжир» (La battaglia di Algeri), Италия—Алжир, 1965; Джон Кассаветес, «Лица» (Faces); Айра Уоллек и Питер Устинов, «Горячие миллионы» (Hot Millions), Великобритания; Стенли Кубрик и Артур К. Кларк, «2001: Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey, Великобритания).

За адаптацию — Джеймс Голдмен, «Лев зимой» (The Lion in Winter), Великобритания.
Номинанты — Нил Саймон, «Странная пара» (The Odd Couple); Вернон Хэррис, «Оливер!» (Oliver!), Великобритания; Стюарт Стерн, «Рейчел, Рейчел» (Rachel, Rachel); Роман Полянский, «Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby).

ЗА 1969 ГОД:

За оригинальный сценарий — Уильям Голдмен, «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid).
Номинанты — Пол Мазурский и Лэрри Такер, «Боб и Кэрол и Тед и Элис» (Bob & Carol & Ted & Alice); Никола Бадалукко, Энрико Медиоли и Лукино Висконти, «Гибель богов» (La caduta degli Dei); Питер Фонда, Деннис Хоппер и Терри Саутерн, «Беспечный ездок» (Easy Rider); Уолон Грин, Рой Н. Сикнер и Сэм Пекинпа, «Дикая банда» (The Wild Bunch).

За адаптацию — Уолдо Солт, «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy).
Номинанты — Джон Хейл, Бриджит Боленд и Ричард Соколов, «Анна тысячи дней» (Anne of the Thousand Days), Великобритания; Арнольд Шульман, «Прощай, Колумб» (Goodbye, Columbus); Джеймс По и Роберт Э. Томпсон, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses, Don't They?); Хорхе Семпрун и Коста-Гаврас, «Дзета» (Z), Франция—Алжир.

ЗА 1970 ГОД:

За оригинальный сценарий — Фрэнсис Форд Коппола и Эдмунд Н. Норт, «Паттон» (Patton).
Номинанты — Боб Рэфелсон и Эдриен Джойс, «Пять легких пьес» (Five Easy Pieces); Норман Уэкслер, «Джо» (Joe); Эрик Сигел, «История любви» (Love Story); Эрик Ромер, «Моя ночь у Мод» (Ma nuit chez Maud), Франция.

За адаптацию — Ринг Ларднер-младший, «MASH».
Номинанты — Джордж Ситон, «Аэропорт» (Airport); Роберт Андерсон, «Я никогда не пел для своего отца» (I Never Sang for My Father); Рене Тейлор, Джозеф Болонья и Дэвид Зелаг Гудмен, «Любовники и другие незнакомцы» (Lovers and Other Strangers); Лэрри Крамер, «Влюбленные женщины» (Women in Love), Великобритания, 1969.

Сергей Кудрявцев

Фильмография

«Веселенькая поездка», 8 ч.
«Ялтафильм», фирма «Тонап», фирма «Росто» (Россия), 1994.
Автор сценария В.Хотулев. Режиссер Б.Небиеридзе. Оператор И.Примиский. Художник Т.Филатова. Композитор И.Шварц.
Роли исполняют: Н.Гончарова, А.Лисовская, О.Дроздова.
Права проката: фирма «Росто», фирма «Тонап».
Тел. 230-17-60.

«Воровка», 10 ч.
К/О «Паритет», ТО «Экран», РГТРК «Останкино» (Россия), 1995. Автор сценария Э. Брагинский. Режиссеры В.Краснопольский, В.Усков. Оператор В.Якушев, Художник В.Донсков. Композитор М.Таривердиев.
Роли исполняют: О.Родина, Г.Назаров.
Права проката: К/О «Паритет».
Тел. 151-08-63.

«Живем только раз» («Berlin'39"), 8 ч.
«П.А.К.» (Италия), 1992.
Авторы сценария Д.Паопелла, С.Соллима, Р.Б.Бут. Режиссер С.Соллима. Оператор Л.Кувейлер. Художник Л.Колассо. Композитор А.Травайоли.
Роли исполняют: К.Сэндвик, Ф.Лерой, К.Маршалл, Д.Сэвэдж, Б.Янг.
Права проката: ТОО «Фелличита Чинема». Тел. 243-16-93.

«Зона Любэ», 8 ч.
Студия «Белый ветер», ТОО «Продюсерский центр И.Матвиенко» (Россия), 1994.
Автор сценария и режиссер Д.Золотухин. Оператор О.Мартынов. Художник В.Филиппов. Композитор И.Матвиенко.
Роли исполняют: М.Левтова, Н.Расторгуев, группа «Любэ».
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229-62-14.

«Квадрат», 8 ч.
ТОО «Северный дом» (Россия), 1995.
Автор сценария Ю.Перов. Режиссер А.Гришко. Оператор В.Семеновых. Художник Л.Разсоха. Композитор И.Кантюков.
Роли исполняют: Е.Финогеева, Е.Романова, И.Костолевский.
Права проката: ТОО «Северный дом».
Тел. 189-73-24.

«Крутые виражи» («Cool Runnings»), 10 ч.
«Уолт Дисней Пикчерз» (США), 1993.
Авторы сценария М.Голдберг, Л.Сиферт. Режиссер Д.Терлауб. Оператор Ф.Парамайкл. Художник С.Марш. Композитор Д.Стил.
Роли исполняют: Луон, Дуг Дуг, Р.Льюис.
Права проката: АО «Екатеринбург Арт».
Тел. (3432) 57-34-08.

«На кого Бог пошлет» , 8 ч.
«Ленфильм», Роскомкино, Студия первого и экспериментального фильма (Россия), 1994.
Автор сценария и режиссер В.Зайкин. Операторы В.Васильев, М.Левитин. Художники С.Шимякин, П.Пархоменко, И.Сытин. Композитор А.Яковель.
Роли исполняют: Л.Удовиченко, С.Садальский.
Права проката: ГУП «Республиканский фильмокомбинат».
Тел. 369-18-91.

«Невероятные приключения янки в Африке» («Yankee Zulu»), 10 ч.
«Торон Скрин Корпорейшн», «Кокус Тройка» (США), 1993.
Автор сценария Л.Шустер. Режиссер Г.Хофмайер. Оператор Д.Р.Сэск.
Роли исполняют: Л.Шустер, Д.Мэтшкиза, У.Данстер, Т.Трис, М.Боуз.
Права проката: АОЗТ «Огни Урала». Тел. (3432) 57-34-08.

«Пьеса для пассажира», 11 ч.
Киностудия «Арк-фильм», «Мосфильм», Роскомкино (Россия), 1995.
Автор сценария А.Миндадзе. Режиссер В.Абдрашитов. Оператор Ю.Невский. Художники А.Толкачев, В.Ермаков, Ж.Мелконян. Композитор В.Лебедева.
Роли исполняют: И.Ливанов, С.Маковецкий.
Права проката: ГУП «Республиканский фильмокомбинат».
Тел. 369-18-91.

Е 12160
ВСЕСОЮЗНАЯ
Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗ

SUMMARY

Much ado about death
In the rubric PRO ET CONTRA the stuff of the Round Table talk devoted to the analysis of high lifist gatherings replacing the normal existence of cinema is published.

Alla Bossart. ...And they will be in their right?
A well-known journalist analyses a melodrama I'AM FREE, I AM NOBODY'S... by Valery Pendrakovsky written by Natalya Ryazantseva in the context of the up to date mainstream.

Dmitryi Savelyev. To live and survive in the Vasilyevsky Island
A review of a debut of St.Petersburg's film-maker
Valery Bychenkov A LUCKY FAILER developing traditions of early creation of Dinara Asanova and later Alexei German's.

Mikhail Trofimenkov. Nikita's childhood
Mikhail Trofimenkov reviews the latest film by Luc Besson through metamorphosis of contemporary cinema d'auteur looking for contacts with the public at large on the basis of American mythology.

Anthology
The stuff devoted to the works of popular Soviet director Eldar Ryazanov including an interview with the film-maker himself,an article by a sociologist Boris Dubin, who has gone into phenomenon of Ryazanov's popularity, an interview with an actress Lia Akhedzhakhova. To crown it all — an essay by a stage director Mark Zakharov and an unpublished yet poem by E.Ryazanov.

Cinema as business
What are the perspectives of re-orientation of domestic cinema towards producers' one? What is its mode of thinking? In what way its relations with the film-makers, distributors and public are arranged? Is there any alternative to producers' model in Russia? All these problems are discussed with Yuri Romanenko(Fora Film, Russia), Vladimir Dostal (Mosfilm, Russia), Anatoly Prokhorov and Alexandre Tatarsky (Pilot animated, Russia), Elizaveta Babakhina (Christmas animated, Russia),Oraz Rymzhanov (Kazakhkino, Kazakhstan), Maksim Smagulov (Katarsis, Kazakhstan), Elena Dukelskaya (independent producer, Ukraine), Alexandre Rodnyansky (Kontakt, Ukraine — Innova film, Germany), Andre Shabeau (FIAPF), Anatole Dauman (independent producer,France), Jeremy Thomas (England), Christa Saredi (World Sabes, Switzerland), Jane K. Albrecht (MPA, USA). Here also commented filmography of four American producers and Nina Tsyrkun's article on B-movies are attached.

An unfinished case of an unfinished film
A scandalous story of the relations of a director and a new Russian producer of SERAFIM SAROVSKY in documents, facts and commentaries.

Neya Zorkaya. Charles Pathe and his realm
Notes of a critic on the unique exhibition in the George Pompidou Centre in Paris dedicated to the centenary of cinema and reflecting all the glamour of the famous film company.

Fellini and producers
A fragment from Rita Cirio's THE FILM-MAKER'S CRAFT — an interview with Federico Fellini recollecting his work with producers.

IK Collection
N.Baburina. Images of contemporaries.

Cinema Chronicle 1920—1929
Supplement: a fragment from Michael Korda's CHARMED LIVES about a history of HENRY YIII — a fabulous success of the career of the producer.

Selected prose
Simone Signoret.La nostalgie n'est plus ce qu'elle etat. Next instalment of the memoirs of the French star.

Non stop
A review of the programme of the Russian animated cartoons nominated for the professional award NIKA-93 and reviews of the feature films: SHORT CUTS (Robert Altman, USA), SPRINGS (Leonid Popov, Russia), I LOVE (Alexandre Chernykh, Russia), NATURAL BORN KILLERS (Oliver Stone, USA), EVGRAF (Arkadyi Kogan, Russia), VITKA THE BRAT AND AN AUTOMOBILE (Veronika Tokarskaya, Russia).

IK Dossier

Filmography

Кинокомпания «Мост-Медиа» и АО «Союзтранзит» представляют

звезду французского кино
Жана РЕНО
в новом триллере режиссера
Люка БЕССОНА

Л
Е
О
Н — КИЛЛЕР

Производство: ГОМОН. Франция. 1994 г.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: Победа — 50 лет спустя; как стать продюсером; статьи В.Листова, В.Курбатова, Ст.Рассадина, А.Архангельского, А.Давыдовой, Л.Аннинского, Н.Зоркой, Н.Крымовой, Г.Померанца, В.Левашова.

В рубрике **«Премьера «ИК»**:
«Ширли-мырли», «Мусульманин».

В рубрике **«Портреты»**:
Аки Каурисмяки, Виктор Демин.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Воспоминания о С.Параджанове.
Письма Григория Козинцева.
КГБ и критика.

К 100-летию кино

«Антология»:
Глеб Панфилов.

«История фильма»:
«Сорок первый».

«Голливудские хроники»:
Джеймс Дин.

В рубрике **«Штудии»**:
Ф.Джеймисон, Р.Барт.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Дина Рубина. Камера наезжает.
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Татьяна Окуневская. Татьянин день (часть третья).

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
В.Розов, Э.Климов, А.Сокуров, П. и В.Тодоровские.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарий»**:
Н.Макаров, С.Сельянов, А.Коновальчук. Странник.
Арман Мефр. Анна Маньяни, время мессы.

4 95